DER VERS BAUDELAIRES

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (1. SEKTION)
DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

*

VORGELEGT VON
CAJETAN FREUND
MÜNCHEN

*

MÜNCHEN 1927
DEUKULA-VERLAG GRASSINGER & CO

Diss. München
1927.
Pk 93 122 L. 1927

DER VERS BAUDELAIRES

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT (1. SEKTION)
DER
LUDWIG-MAXIMILIANS-UNIVERSITÄT
ZU MÜNCHEN

*

VORGELEGT VON

CAJETAN FREUND
MÜNCHEN

*

MÜNCHEN 1927
DEUKULA-VERLAG GRASSINGER & CO.

*1560

Tag der mündlichen Prüfung: 3. Dezember 1926

Referent: Geheimrat Prof. Dr. Vossler

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinem Vater gewidmet

Quand il s'agit d'un poète, la facture de ses vers est chose considérable et vaut qu'on l'étudie, car elle constitue une grande partie de sa valeur intrinsèque. C'est avec ce coin qu'il frappe son or, son argent ou son cuivre.

Théophile Gautier

BEMERKUNG

Als Grundlage der vorliegenden Arbeit diente in erster Linie *Albert Cassagnes* »Versification et Métrique de Charles Baudelaire«, wo der Stoff dieser Untersuchung systematisch geordnet und rubriziert ist. Die Werke Baudelaires wurden in der Gesamtausgabe von Michel Lévy (Oeuvres complètes de Charles Baudelaire, sechs Bände, Paris, 1869) benützt. Seltener herangezogene Werke anderer Autoren sind im Text genannt. Die Gedichte der Epaves, sowie die Jugendgedichte entnahm ich den Oeuvres posthumes in der Ausgabe der Société du Mercure de France, Paris 1908. C.F.

Goethe sagt einmal zu Eckermann, es komme ihm auf den Reim, den Rhythmus und alle äußere Form des Gedichtes gar nicht an, nur der Gedanke sei für ihn wichtig. Das ist ein Wort, das Baudelaire ganz gewiß nicht gesprochen haben könnte. Es wäre freilich ein Irrtum nun zu glauben, es sei ihm auf den Gedanken nicht angekommen, im Gegenteil kann man sogar, mit einiger Einseitigkeit, seine ganze Dichtung als ausgesprochene Gedankendichtung bezeichnen, und wenn man ihn einen Artisten nennt, so darf man dies nicht in dem Sinne sagen wie man Gautier oder Mallarmé Artisten zu nennen pflegt. Der Gedanke ist bei Baudelaire sicher das Wichtigste und das erste, aber er kommt für seine Kunst nur unter der Voraussetzung in Betracht, daß er ihn in hoher vollendeter Form zu gestalten vermag, und insofern kann man von einem artistischen Prinzip bei ihm sprechen.

Die endlosen Kämpfe, die zwischen allen neueren Kunstrichtungen – man könnte ihren Ursprung gerade etwa von der Zeit Baudelaires an datieren – über das Verhältnis von Form und Inhalt ausgefochten wurden, machen es schwer hier unmißverständlich zu reden. Stellt man gar die törichte Frage, welches von diesen beiden Elementen vorherrsche, so ist man unfehlbar in der Sackgasse und mag sich auf eine noch törichtere Antwort besinnen. In Wirklichkeit, das heißt für den wahren und großen Künstler, gibt es hier kein Vorherrschen und überhaupt keinen Zwiespalt. Baudelaire war sich über diese Dinge im Tiefsten seines dichterischen Instinktes völlig klar. Wenn er in einem Briefe schreibt, er könnte leicht behaupten, die Fleurs du Mal seien ein Werk reiner Kunst, in Wahrheit aber habe er sein ganzes Leben in dieses schreckliche Buch gelegt, so zeigt dies deutlich, daß er sich der hohen formalen Vollendung seines Werkes vollkommen bewußt war –

sonst wäre ja die von ihm als möglich hingestellte Behauptung von vorneherein sinnlos — und der schlimmste Vorwurf, den er Musset macht, ist der, daß er nicht im Stande sei die Arbeit zu begreifen — und natürlich auch zu leisten — die nötig sei um einen Traum zu einem Kunstwerk zu gestalten.

Es gab für Baudelaire keinen Zwiespalt von Form und Inhalt. Er war weder ein artistischer Formvirtuose noch ein grober Stoffhamster. Den bedeutenden Gegenstand in bedeutende Form zu bringen, das war, auf eine Formel gebracht, sein Streben. Worin die Bedeutung des Gegenstandes für ihn lag, wäre freilich erst noch auseinanderzusetzen, doch ist dies hier nicht meine Sache, nur soviel muß gesagt werden, daß diese Bedeutung in einem anderen Sinne verstanden werden muß als die Klassik sie verstanden hatte. Lag dort die Größe des Gegenstandes in seinem Gehalt an Heroischem, so ist es hier der Gehalt an Aesthetischem, oder noch deutlicher: dort mußte der Gegenstand eine immanente Größe besitzen, die der Dichter so zu sagen nur noch aufzuzeigen hatte, hier aber mußte er die Eignung haben die ästhetische Gestaltung zuzulassen, mochte ihm im übrigen auch alles eigentlich Große geschweige denn Heroische fehlen. Daß demnach das Stoffgebiet der Baudelaireschen Dichtung ein ganz anderes ist als das der Klassik, ist leicht einzusehen.

Doch hier soll ja nur von der Form dieser Dichtung die Rede sein, wobei Form gegenüber dem Stoff ausdrücklich nicht als die künstlerische gegenüber der nichtkünstlerischen, sondern als die technische gegenüber der allgemein-künstlerischen Seite der Sache betrachtet werden soll. Es wird sich dabei ergeben, daß Baudelaire im Technischen einerseits in vielen Beziehungen der klassischen Kunst nahesteht. Wie klassisch und traditionell der Vers Baudelaires sei, darauf hat

schon Anatole France hingewiesen. Prüft man die Gedichte in rein technischer Hinsicht, so wird man in der Tat eine ziemlich genaue Befolgung der klassischen Prinzipien beobachten können. Dennoch sagt uns das unmittelbare Gefühl beim Lesen Baudelairescher Verse, daß dies nicht richtig oder zum mindesten nicht entscheidend sein könne. Der Vers Baudelaires und der Racines! Wo gäbe es einen schrofferen Gegensatz! In der Tat finden wir denn auch etwa bei Gautier eine ganz andere Formulierung derselben Sache. Er schreibt nämlich in seiner Notice: »Le vers de Baudelaire, qui accepte les principales améliorations ou réformes romantiques, telles que la rime riche, la mobilité facultative de la césure, le rejet, l'enjambement, l'emploi du mot propre ou technique, le rythme ferme et plein, la coulée d'un seul jet du grand alexandrin, tout le savant mécanisme de prosodie et de coupe dans la stance et la strophe, a cependant son architectonique particulière, ses formules individuelles, sa structure reconnaissable, ses secrets de métier, son tour de main si l'on peut s'exprimer ainsi, et sa marque C. B. qu'on retrouve appliquée sur une rime ou sur un hémistiche.« Man sieht, hier wird der romantische Charakter betont, freilich etwas zu prononciert, als daß man es ohne weiteres hinnehmen möchte und in der Tat bemerkt man unschwer, daß Gautier sichtlich das Bestreben hat Baudelaire demonstrativ für die Romantik in Anspruch zu nehmen, oder mindestens ihn von der Klassik soweit als möglich zu entfernen, bei einem Manne, dessen treffendstes Lebenssymbol die rote Weste ist, gewiß kein überraschendes Unternehmen.

Mir scheint aber, daß sowohl France wie Gautier durch die Formulierung ihres Gedankens schon einigermaßen zu erkennen geben, daß sie sich bewußt sind eine Meinung aus-

zusprechen, die notwendig auf irgend einen Widerspruch stoßen muß. Dennoch könnten beide gewichtige Beweise anführen. France zum Beispiel könnte auf jenen Brief Baudelaires hinweisen, in dem er den schon erwähnten Vorwurf gegen Musset erhebt und wo er seine Verachtung für die Schlamperei und Liederlichkeit der Form bei diesem Dichter ausspricht, und es lassen sich viele andere, übrigens wohlbekannte Aeußerungen Baudelaires beibringen, aus denen hervorgeht, wie sehr ihm die Exaktheit in allem Technischen, die genaue Beobachtung aller metrischen Gesetze am Herzen lag. Andererseits könnte Gautier Baudelaires häufige Kundgebungen seiner Sympathie für die Bestrebungen der Romantik heranziehen und er könnte aus dem fast völligen Fehlen einer deutlichen Stellungnahme zur Klassik gewichtige Schlüsse ziehen.

Hat man nun, nach Erwägung dieser beiden, hier allerdings um der Antithese willen vielleicht etwas zu scharf pointierten Standpunkte Baudelaires Verskunst im leeren Raum zwischen Klassik und Romantik aufgehängt, so wird man sich dabei doch nicht recht wohl fühlen und man wird bemerken, daß mit diesen, doch eigentlich nur negativen Feststellungen das Wesen dieser Kunst nicht getroffen wird. Es bleibt das Bewußtsein bestehen, daß bei Baudelaire noch ein Element vorhanden ist, das seinem Gedicht etwas durchaus Eigenartiges und Selbständiges verleiht, und dies genauer zu erläutern, wird die Aufgabe dieser Untersuchung sein.

Wir werden uns also, wenn wir uns nun der Reihe nach die einzelnen Elemente des Baudelaireschen Verses, wie sie sich nach der traditionellen Metrik einteilen, näher besehen, immer wieder die Frage stellen müssen, welches denn eigentlich der wesentliche Charakter dieses Verses, welche Wirkung ihm besonders zu eigen sei, oder, was das gleiche ist, welche

Wirkung Baudelaire im Besonderen erstrebte, worauf es ihm in erster Linie ankam.

Um nun schon im Voraus wenigstens anzudeuten, was hier gemeint ist, ist ein kleiner Exkurs von Nöten.

Ich hatte mich schon ziemlich lange und eingehend mit Baudelaire beschäftigt, ohne daß es mir möglich gewesen wäre die formale Schönheit, die ich so viel gerühmt fand, recht zu begreifen. Eines Tages aber ergab es sich durch einen Zufall, daß ich bei der Lektüre von Rilkes Klage um Antinous fast unwillkürlich ein Baudelairesches Gedicht danebenhielt, etwa die Hymne à la Beauté. Das Rilkesche Gedicht beginnt so:

Keiner begriff mir von euch den bithynischen Knaben
(daß ihr den Strom anfaßtet und von ihm hübt . . .).
Ich verwöhnte ihn zwar. Und dennoch: wir haben
ihn nur mit Schwere erfüllt und für immer getrübt.

Die Hymne à la beauté aber fängt so an:

Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté, ton regard infernal et divin
Verse confusément le bienfait et le crime
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.

Der Klang der Rilkeschen Verse war mir lange vertraut und bereitete mir keine Schwierigkeiten mehr, und nun schien mir plötzlich der der Baudelaireschen ihm ganz außerordentlich verwandt und von ihnen aus erst verständlich. Ich bin wenig darüber unterrichtet, wie weit die philologische Forschung Einflüsse Baudelaires auf Rilke nachgewiesen hat; daß der Vers der Klage um Antinous vom Ethos des Baudelaireschen Verses inspiriert ist, scheint mir jedoch völlig sicher zu sein. Fest steht jedenfalls, daß für mich der Eindruck Baudelairescher Verse durch diese Verwandtschaft, sie sei nun wirklich oder nicht, bestimmt wurde.

V

Damit ist klarer geworden, was hier als das Wesentliche Baudelairescher Verskunst betrachtet und aufgezeigt werden soll. Es ist das, was man bei Rilke die Musikalität genannt hat. Das ist nun freilich ein recht umstrittener und vieldeutiger Begriff, der insbesondere in der wissenschaftlichen Metrik eine sehr fragwürdige Stellung einnimmt. Da dieser Begriff für uns aber von Wichtigkeit ist und wir ihn häufig zu gebrauchen haben werden, muß sein Inhalt hier näher umschrieben werden. Man beachte also vor allem, daß er nichts mit der heute oft — etwa von Fritz Strich — aufgestellten Antithese von Musikalität und Plastik zu tun hat. In dieser bezeichnet Musikalität das Chaotische, Dionysische, Offene und Unendliche, aber auch Zügellose und Ausschweifende gegenüber dem Apollinischen, Begrenzten, Gesetzmäßigen, Geschlossenen und Gehaltenen; es ist hier an wirkliche Musik und wirkliche Plastik gedacht, welche nur im Vergleich auf die Dichtung übertragen werden. Wollte man diese Antithese in ihrem ausdrücklichen Sinn auf Baudelaire anwenden, so müßte er ohne Zweifel auf die Seite der Plastik gestellt werden. Hier aber soll Musikalität im strengsten Sinne auf die Dichtung beschränkt sein und ein rein dichterisches Element bezeichnen, das zunächst keinen Vergleich mit anderen Künsten erfordert. Es soll lediglich eine besondere Eigenschaft des Klanges, der klanglichen Wirkung des Verses bezeichnet werden.

Dabei bin ich mir bewußt, daß hier in gewissem Sinne ein circulus vitiosus vorliegt. Es soll einerseits an Baudelaires Versen das Wesen des Musikalischen in diesem Sinne demonstriert werden, andererseits wird, um dieses Wesen klar zu machen, schon vorausgesetzt, daß das Musikalische dieser Verse bereits intuitiv erfaßt sei. Das Bestehen dieses bösen Kreislaufes sei, wie gesagt, zugegeben; aber er besteht ja auch nur, solange

man sich auf die rein begriffliche Erfassung des Gegenstandes beschränkt. Denn in der Tat ist es unmöglich über die Musikalität von Versen etwas auszusagen, wenn man sie nicht bereits mit dem Gefühl unmittelbar und vollständig erfaßt hat, ebenso wie dem, der diese Musikalität nicht zu hören vermag, alle Ausführungen darüber notwendig als leere Worte erscheinen müssen. Der gerade Weg, der zum Verständnis einer Dichtung führt, – diese Trivialität sei hier kühn ausgesprochen – ist die Versenkung in das dichterische Werk, nichts weiter. Reflexion, Kritik, Kommentar: Wissenschaft mit einem Wort also vermag dazu nichts oder nur wenig beizutragen, was ja kein Vorwurf ist, da die Wissenschaft ein anderes Ziel verfolgt. Es muß hier also das außerwissenschaftliche Verständnis dessen, was ich Musikalität genannt habe, bereits vorausgesetzt werden, so daß diese Ausführungen als eine Exemplifikation und vielleicht auch als eine Erklärung dieses einmal gegebenen Phänomens zu betrachten wären.

Daher sei hier noch eine historische Bemerkung gemacht, und hier werden wir den Vergleich, den wir soeben in einer anderen Beziehung verwarfen, zu Rate ziehen müssen, und zwar den Vergleich mit der Malerei. Es ist allgemein bekannt, daß man in der Renaissance von einem Uebergang vom linearen zum malerischen Stil spricht, also, um nur ein ganz willkürlich gewähltes Beispiel zu nennen, von Botticelli zu Tizian. Einen diesem Uebergang parallelen Vorgang möchte ich auch in der Geschichte der französischen Dichtung erblicken, nur daß er hier zeitlich etwas später läge; man könnte ihn hier als den Uebergang vom sprachlichen zum musikalischen Stil bezeichnen, wobei sofort zugegeben werde, daß der erste Terminus nicht sehr glücklich gewählt ist; doch wird er wohl in der Gegenüberstellung zu dem des Musikalischen, das also hier

in dem oben erläuterten besonderen Sinne aufzufassen wäre, verständlich werden. Es ist der Uebergang von der klassischen Dichtung zu dem, was man in ganz allgemeiner Zusammenfassung Dekadenz nennt und wovon die Romantik nur ein Bruchteil ist. Im übrigen handelt es sich hier nicht um Gegensätze, die sich ausschließen, sondern vielmehr um ein polares Verhältnis, dessen beide Endpunkte kaum je ganz erreicht wurden. Es soll also nicht etwa behauptet werden, es habe in der Klassik und früher nie eine Musikalität gegeben, im Gegenteil sei ausdrücklich darauf hingewiesen, daß es sich hier nur um den Abschluß einer Entwicklung handelt, die bis in die allerersten Anfänge französischer, ja überhaupt abendländischer Dichtung zurückreicht. Die uranfänglichen Elemente dieser Dichtung sind ja schon ihrem Wesen nach musikalisch: dem Rhythmus liegt die Betonung zu Grunde, der Reim und der schon früh auftretende Refrain sind ausgesprochen musikalische Elemente. Nichts durchaus Neues wird also in diesem Uebergang geschaffen, keine Umwälzung im wörtlichen Verstande findet statt, sondern das allein Unterscheidende ist, wie mir scheint, nur dies, daß man sich jetzt, in der Zeit Baudelaires, klar und deutlich bewußt wird, welche musikalischen Möglichkeiten die Sprache bietet, daß man die Werkzeuge, welche die Früheren aus dem Instinkt heraus handhabten, den ihnen ihre Zeit eingab, jetzt sorgfältig prüft und mit klugem Bedacht gebraucht, wobei es denn nicht ausbleiben kann, daß man manche Feinheiten entdeckt, die nur den aufs äußerste gesteigerten und empfindlichen Organen dieser Dichter entdeckbar sind. Die Verstheoretiker der früheren Jahrhunderte bis tief in das neunzehnte hinein wissen in ihren Traktaten vielerlei von Reim, Rhythmus, Strophen und Gedichtformen, von Hiatus und Inversion zu erzählen: von

musikalischem Klang des Verses, worin er bestehe und wie er etwa zu erreichen sei, ist nie mit einem Wort die Rede. Erst im neunzehnten Jahrhundert beginnen sie ihre Aufmerksamkeit auf diese Frage zu richten, natürlich erst eine geraume Zeit nachdem die Dichter sie schon gestellt und gelöst hatten. So kommt es, daß, nach manchen Vordeutungen, wie sich versteht, erst in unseren Tagen, nämlich in den Jahren 1903 und 1904 die Etudes sur le vers français von Maurice Grammont erschienen, wo dieses Problem zum ersten Male eingehend behandelt und begrifflich erfaßt wird. Es ist hier von der Harmonie der Vokale im Vers die Rede und es wird untersucht, welche Gruppierungen von Vokalen wohlklingend sind und welche nicht. Daß unser Ohr dabei häufig anders empfindet, will nichts besagen, ebenso wenig wie die Tatsache, daß Grammont der Ueberzeugung ist — er spricht sie als allzu selbstverständlich natürlich nicht aus — seine Theorie gelte für alle jemals gedichteten französischen Verse, weshalb er denn unbedenklich bis auf Dichter der Klassik zurückgreift und etwa zu dem bizarren Ergebnis kommt, daß Boileau einer der harmonischsten Dichter gewesen sei. In Wirklichkeit muß seine Studie geradezu als ein Symptom für die Bestrebungen der zeitgenössischen Dichter — wobei zeitgenössisch nicht zu eng genommen werde — betrachtet werden, deren Impuls sich in ihr niederschlug. Im 17. oder 18. Jahrhundert wäre eine solche Untersuchung ganz unmöglich gewesen oder, was dasselbe ist, sie wäre, als absurd, von niemandem verstanden worden. Boileau selbst hätte Grammont gewiß nicht ernst genommen. Im übrigen darf von Grammonts Theorie wohl gesagt werden, daß sie die Sache viel zu schematisch und pedantisch begreift und daß Grammont offenbar nicht über die für eine solche Untersuchung notwendige Feinheit des Gehörs verfügt.

Schließlich müssen wir Grammont einräumen, daß seine Meinung in der Tat bei einer sehr weit gehenden Verallgemeinerung auch auf alle früheren Perioden angewandt werden kann, wenn man nämlich unter Musikalität überhaupt nur jene grundlegende Eigenschaft versteht, die jedem abendländischen Vers anhaftet, ja, die ihm anhaften muß um ihn von Prosa zu unterscheiden, eben jene Elemente wie Reim, Rhythmus und ähnliches, die durch ihr bloßes Vorhandensein, mögen sie auch in noch so ungeformter und rudimentärer Gestalt auftreten, dem Vers immerhin schon ein gewisses Etwas geben, das man letzten Endes nicht anders denn musikalisch nennen kann. Dies aber ist hier nicht gemeint. Wenn in dieser Untersuchung von Musikalität in einem prägnanten Sinne gesprochen werden soll, so ist nicht diese triviale und in ihrer Allgemeinheit nichtssagende Tatsache gemeint, sondern nur der besonders hohe Grad, den sie in der für uns in Rede stehenden Epoche erreicht, einen Grad, der — infolge seiner Höhe — den Eindruck einer ganz neuen, auch der Art nach von den früheren verschiedenen Wirkung erweckt. Wenn man von aller Metaphysik absieht, und einmal ganz ausschließlich nur die Wirkung auf das Ohr ins Auge faßt, so besteht in der Tat ein grundlegender, anscheinend überhaupt nicht zu überbrückender Gegensatz zwischen dem unmusikalischen Vers der Klassik — man wird nach meinen bisherigen Ausführungen das jetzt nicht mehr als Werturteil auffassen — und dem musikalischen Vers Baudelaires. Baudelaire und die Dichter seiner Zeit, die in der gleichen Richtung strebten — vor allem Gautier und später Mallarmé und Verlaine — mochten sich wirklich als Entdecker vorkommen, die ein unbetretenes Land erschlossen und sie mochten wähnen eine neue Aera der dichtenden Kunst einzuleiten. Daß Baudelaire sich der Tragweite des Unter-

schieds gegenüber den Früheren bewußt war, werden wir später noch öfters wahrnehmen können. Freilich spricht er sich nur selten über diese Dinge aus, denn die Theorie der dichterischen Technik war ihm im Grunde gleichgültig, aber wo er sich über diesen Gegenstand äußert, fühlt man deutlich, wie er mit dem Worte ringt, so an jener Stelle in dem Entwurf zur Vorrede der Fleurs du Mal, wo es heißt: Comment la poésie touche à la musique par une prosodie dont les racines plongent plus avant dans l'âme humaine que ne l'indique aucune théorie classique. Dies schien ihm noch nicht deutlich genug; denn er fügte sofort eine zweite Notiz hinzu, die offenbar dasselbe ausdrückt: Que la poésie française possède une prosodie mystérieuse et méconnue, comme les langues latine et anglaise. Aber auch dies genügt ihm noch nicht und wenige Zeilen später kommt er noch einmal auf dieselbe Sache zu sprechen: Que la phrase poétique peut imiter (et par là elle touche à l'art musical et à la science mathématique) la ligne horizontale, la ligne droite ascendante, la ligne droite descendante .... Ganz deutlich ist hier das Bewußtsein ausgedrückt eine neue Formensprache entdeckt zu haben und zu besitzen, ohne daß er freilich im Stande wäre es ganz klar zu formulieren. Im übrigen bewegt sich Baudelaire hier bereits in Gedankengängen, wie sie heute Oswald Spengler verfolgt, der die untergründigen Beziehungen der Künste untereinander und mit anderen Gebieten der Kultur in ein neues Licht gerückt hat.

Es seien zur besseren Veranschaulichung zwei Bruchstücke aus den beiden hier genannten Zeiträumen einander gegenübergestellt, nämlich der Anfang von Racines Athalie und die ersten Strophen von Baudelaires Préface. An ihnen wird man, obgleich sie noch lange nicht die schroffsten Gegensätze darstellen, die es zwischen den beiden Stilen tatsächlich gibt, doch

wie ich glaube, mit genügender Deutlichkeit den großen Schritt wahrnehmen können, der zwischen diesen Epochen liegt.

Racine
Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel.
Je viens, selon l'usage antique et solennel,
Célébrer avec vous la fameuse journée
Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.
Que les temps sont changés! Sitôt que de ce jour
La trompette sacrée annonçait le retour,
Du temple, orné partout de festons magnifiques,
Le peuple saint en foule inondait les portiques,
Et tous devant l'autel avec ordre introduits,
De leurs champs dans leurs mains portant les nouveaux fruits,]
Au Dieu de l'univers consacraient ces prémices.
Les prêtres ne pouvaient suffire aux sacrifices.
L'audace d'une femme, arrêtant ce concours,
En des jours ténébreux a changé ces beaux jours.
D'adorateurs zélés à peine un petit nombre
Ose des premiers temps nous retracer quelque ombre:
Le reste pour son Dieu montre un oubli fatal;
Ou même, s'empressant aux autels de Baal,
Se fait initier à ses honteux mystères,
Et blasphème le nom qu'ont invoqué leurs pères.

Baudelaire
La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourissent leur vermine.

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiment dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches.

Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste
Qui berce longuement notre esprit enchanté,
Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce savant chimiste.

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!
Aux objets répugnants nous trouvons des appas;
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.

Zum Schlusse muß endlich noch ein Wort über die Devise des L'art pour l'art gesagt werden, welche in der Zeit Baudelaires zum ersten Male förmlich ausgesprochen wurde und von da an ihren Sinn und ihre Bedeutung hat und aus der Geschichte der abendländischen Dichtung nicht mehr fortzudenken ist. Sie steht im engsten Zusammenhang mit dem, was über die Musikalität gesagt wurde. Die Entdeckung und das Bewußtwerden der Wirkungen, die die Sprache dem Dichter bot, die Entdeckung der Musikalität also, wie wir sie nun, nach den vorher gemachten Einschränkungen, ohne Mißverständnis kurz benennen wollen, diese Entdeckung bedeutet in einem höheren — nun nicht mehr bloß technischen — Sinne dennoch eine Umwälzung und die Heraufkunft von etwas völlig Neuem. Eine neue dichterische Weltanschauung ist entstanden und drückt sich in ihr aus, die Kunst ist mit ihrer zunehmenden Kompliziertheit und Schwierigkeit zu einem Spe-

zialfach geworden wie alle anderen menschlichen Tätigkeitsarten, sie hat, nun ganz und gar sich selbst überlassen, begonnen sich auf sich selbst zu besinnen und nachdem sie die Fragen ihrer Technik geprüft und gelöst hatte – denn mit Baudelaire ist bereits alles erreicht, was hier zu erreichen war; Mallarmé, der nach ihm noch als Einziger genannt werden darf, übertrifft ihn vielleicht an Virtuosität und Delikatesse, aber es ist kein neues Ethos in seinen Versen – nach dieser Leistung mußte sie notwendig auch die Frage nach ihrem eigenen Sinn stellen. Diese Frage war bisher noch nie gestellt worden, die selbstverständliche Existenz der früheren Künste bedurfte keiner Rechtfertigung, jetzt aber, da die Frage einmal gestellt war, konnte der Verstand des wahren Künstlers, der bis zur letzten Konsequenz vorzudringen vermochte, nur eine Antwort geben: Ihr Sinn ist sie selbst, ihr Ziel ruht in ihr selbst beschlossen, die Kunst ist da und soll da sein nur für die Kunst. Gautier, der diesen Gedanken als erster klar formulierte, ja man kann ruhig sagen, der ihm bereits die endgültige Fassung gegeben hat, ist dennoch nicht der reinste Vertreter seiner Theorie. Wie alle neuen Bewegungen zeitigt auch diese sogleich die Uebertreibung ins Extrem, in jenes Extrem nämlich, das dem Worte L'art pour l'art fast allgemein einen fatalen Sinn verliehen hat. Denn L'art pour l'art bedeutet nicht das Jonglieren mit poetischen Formen und nicht die dichterische Technik als Selbstzweck: L'art pour l'art ist vielmehr, wie es Gautier selbst ausdrückt, die Umwandlung der trivialen Wirklichkeit in eine höhere Gestalt, die sie für das subtile Milieu der Kunst geeignet macht, es ist die Vollendung der dichterischen Form, der letzte, höchste und zarteste Grad der Schönheit, wie er uns in der Dichtung Charles Baudelaires in vorbildlicher und für immer gültiger Weise erreicht zu sein scheint.

XIV

Der Reim

Von jeher hat der Reim in der französischen Dichtung eine besondere Stellung eingenommen. Sie äußert sich, wie es zunächst scheint, freilich mehr indirekt, und zwar dadurch, daß wohl in keiner Sprache des Abendlandes so sehr auf Korrektheit des Reimes gesehen wird wie gerade in der französischen; die natürliche Folge ist, daß die Theoretiker aller Zeiten sich vorzüglich mit dem Reim beschäftigen. Trotzdem können wir auch hier beobachten, daß man sich die Gründe dieser besonderen Stellung erst sehr spät klar gemacht hat. Der Anfang von Baudelaires dichterischer Laufbahn ist es gerade, auf den diese Erkenntnis fällt. In den *Poésies de Joseph Delorme* von Sainte-Beuve, die im Jahre 1829 erschienen, steht ein Gedicht *A la Rime*, in dem es heißt:

Rime, l'unique harmonie
Du vers, qui, sans tes accents
Frémissants,
Serait muet au génie . . .

Es handelt sich also um die Doktrin, der Reim sei der einzige Erzeuger des französischen Verses, ohne ihn seien alle Verse nur Prosa. Sie wird gerade noch in dem Augenblick ausgesprochen und aufgestellt, in dem sie endgültig zu veralten beginnt. Die Entdeckung der Musikalität erschüttert die bisherige Alleinherrschaft des Reimes mehr und mehr, bis endlich — die letzte Konsequenz — eine spätere Dichtergeneration seine gänzliche Aufhebung proklamiert, was freilich als eine zu weit gehende Exklusivität zu betrachten ist. Baudelaire und seine Zeitgenossen sind nicht so weit gegangen, wenngleich die *Petits Poèmes en Prose* schon in der Richtung dieser Entwicklung liegen. Dort spricht er von einer musikalischen Prosa ohne Rhythmus und Reim, wobei man im Unklaren

bleibt, ob er damit mehr von der Sprache des Verses oder von der rein erzählenden Prosa Abstand nehmen will. Er hat dieses Ziel nicht erreicht, er sagt es an derselben Stelle. Bei der großartigen Meisterschaft, mit der er — trotz aller qualvollen Mühe, die es ihm verursacht — den strengen Vers handhabt, müssen ihm die unklaren tastenden Versuche dieser poetischen Prosa als zu kleinlich und fruchtlos erschienen sein, als daß er sie hätte weiter verfolgen können.

Es ist allgemein bekannt, daß Hand in Hand mit dieser Lehre von der Alleinherrschaft des Reimes eine andere geht, die von größerer Wichtigkeit für die Zeitgenossen werden sollte: die Theorie des reichen Reims, den Banville, wohl als erster — in den *Cariatides* vom Jahre 1842 — durchführt. Wir wissen, daß Baudelaire enge Beziehungen zu Sainte-Beuve unterhielt und daß Banville ihm durch persönliche Freundschaft verbunden war, von deren Größe das dem Freunde gewidmete Gedicht in den *Fleurs du Mal* Zeugnis ablegt. Daß von diesen beiden manche Einflüsse auf seine eigene Dichtung übergingen, kann ohne weiteres vorausgesetzt werden. Es ist hier nicht unsere Sache, dies im Einzelnen darzulegen, doch sei ganz allgemein so viel gesagt: Der Einfluß Banvilles konnte nur gering sein, da seine Dichtung ausschließlich das Gebiet des Komischen pflegte. Gerade deswegen ist es übrigens begreiflich, daß er der neuen Theorie bereitwillig entgegenkam, er selbst spricht es in der Vorrede zu der zweiten Auflage der *Odes funambulesques* aus, daß er eine neue komische Verssprache habe schaffen wollen, indem er im Reim selbst die hauptsächlichsten Mittel der komischen Wirkung suchte. Baudelaires künstlerisches Streben ging nach einer völlig anderen Richtung, das Komische war ihm durchaus fremd und Reimwirkungen, wie sie Banville erstrebte und erreichte, konnten

ihm in keiner Weise als Vorbild dienen. Ich vermag nur einen Fall zu finden, in dem mir ein unmittelbarer Einfluß Banvilles auf Baudelaires Reimtechnik gegeben zu sein scheint. Es ist das Gedicht *A une mendiante rousse*. Dieses Gedicht wäre, nach Cassagnes Angabe, um 1843 bis 1844 entstanden, gehörte also zu den frühesten Schöpfungen Baudelaires, was auch aus inneren Gründen leicht glaublich erscheint. Hier steht nun die Strophe

Perles de la plus *belle eau,*
Sonnets de maître *Belleau*
Par tes galants mis *aux fers*
Sans cesse *offerts.*

Damit vergleiche man die folgenden beiden Strophen Banvilles, nicht weil ich etwa annehmen möchte, daß gerade sie das Vorbild gewesen seien, sondern nur als ein Beispiel von vielen:

Puisque tout ce qui cause
Dit *que la croix*
Fut offerte sans cause
A *Delacroix* . . .

Puisque sous les étoiles
L'univers *n'est*
Pas encombré de toiles
Que fait *Vernet* . . .

Odes funambulesques

Es ist dieselbe Reimtechnik und dieselbe Wirkung, die freilich in dem Baudelaireschen Gedicht etwas unmotiviert, um nicht zu sagen überflüssig ist. Das mag auch der Grund sein, weshalb in dem ganzen Gedicht diese Reimtechnik sonst nicht mehr angewandt ist. Ueberhaupt ist es, als Ganzes betrachtet, wenig bedeutend und gehört sicherlich zu den schwächsten.

Die Verse klingen durchwegs recht hart und unangenehm und einigermaßen langweilig, wozu der Viersilbler am Ende jeder Strophe, der sehr unorganisch auftritt, nicht wenig beiträgt. Sichtlich hatte der junge Baudelaire hier in dem Siebensilbler eine Versform gebraucht, die ihm noch nicht geläufig war und die ihm rein technisch noch zu große Schwierigkeiten bereitete, als daß schon von einer Beherrschung hätte die Rede sein können.

Was nun den reichen Reim betrifft, so ist er in dem Gedicht, von dem wir sprechen, im allgemeinen durchgeführt, freilich nicht ohne einige Unreinheiten, wie etwa in den Reimpaaren *chétif — maladif, hasard — Ronsard.* Einmal kommt sogar *d'or – encor* vor, ein simpler armer Reim, und *lits — lys,* was für das Auge ein reicher Reim, in Wirklichkeit aber, wegen des in dem einen Wort stummen, in dem anderen gesprochenen Schluß-*s*, nur eine Assonanz ist.

Sodann haben wir aus jener Zeit das Sonett *A une Dame Créole,* das er in einem Brief vom 20. Oktober 1841 an Herrn Autard de Bragard schickt, das also noch etwas älter ist als das vorhergehende. In die *Fleurs* ist es später mit einigen Aenderungen aufgenommen worden, die belanglos sind. Der reiche Reim ist hier unumschränkt durchgeführt mit Ausnahme eines einzigen Reimpaares *retraites – poètes.* Das Gedicht ist im übrigen viel beachtenswerter als *A une mendiante rousse;* vor allem die beiden ersten Strophen weisen schon deutlich auf den späteren Baudelaire hin und verraten eine für dieses Alter erstaunlich hohe künstlerische Reife. Die beiden Schlußstrophen allerdings fallen schroff kontrastierend ab, sie scheinen fast aus der Verlegenheit geboren ein Sonett zu Ende bringen zu müssen. Man beachte auch die sonst bei Baudelaire im Gedicht nicht vorkommende Anrede *Madame.*

Man sieht hier auch — davon wird später zu reden sein — um wie viel gewandter und feiner er schon den Alexandriner, was den Rhythmus und die Musikalität angeht, handhabt als den Siebensilbler, den er in dem späteren Gedicht so unbeholfen und hölzern gebraucht. Endlich sei hier das Gedicht verzeichnet, das er im Jahre 1844 mit seinem ersten Brief an Sainte-Beuve sendet und das mit den Versen beginnt:

Tous imberbes alors, sur les vieux bancs de chêne
Plus polis et luisants que des anneaux de chaîne,

Hier können wir gegenüber den frühesten Gedichten schon ein ganz charakteristisches Zurücktreten des reichen Reimes bemerken; denn unter den 39 Reimpaaren dieses Gedichtes sind nicht weniger als 10 nicht-reiche Reime.

Diese wenigen Beispiele würden nun an sich in ihrer Isolierung nichts besagen; sie sollen hier auch weniger beweisen als illustrieren. Sie zu vermehren hätte keinen Sinn, etwas wesentlich Neues kann uns eine peinliche Statistik der frühen Gedichte – die bei der Unsicherheit der Datierung, die für die allermeisten besteht, übrigens ein recht fragwürdiges Unternehmen wäre — auch nicht mehr lehren.

Die angeführten Stücke sind in der Tat für die Entwicklung des Reims bei Baudelaire typisch. Wenn wir die *Fleurs du Mal*, so wie sie schließlich veröffentlicht wurden, als das Ergebnis betrachten, von dem aus die früheren Epochen zu überschauen wären, so kann man schon nach einem oberflächlichen Blick auf die Reime der Gedichte, zumal aber nach Kenntnis der ausführlichen Rubrizierung Cassagnes, ohne weiteres feststellen, daß Baudelaire zunächst dem Dogma des reichen Reimes anhing, dann aber mehr und mehr von ihm abkam, so daß Cassagne das Wort Clair Tisseurs zitieren kann, Baudelaire gehöre unter den Dichtern seiner Zeit zu denen, die

dem reichen Reim am wenigsten geopfert hätten. Baudelaire hat sich nicht, wie Musset, offen gegen diese Doktrin aufgelehnt, die Abkehr vollzog sich vielmehr in einer instinktiveren, unbewußten Weise. Ob er sich in der Tat darüber klar war, daß der reiche Reim in Wirklichkeit ein Phantom ist, da es, wie Voßler einmal bemerkt, sehr naiv ist zu glauben, der Reim sei um so klangvoller je mehr Buchstaben er umfasse, darüber darf man wohl im Zweifel sein. Mit dem Verstande hing er wohl dem Dogma an — auch später noch — aber das Gewissen seines Ohres konnte er doch nicht betrügen und dieses sagte ihm in unzähligen Fällen, daß der arme Reim gut, ja besser als der reiche sei. Sicherlich hätte er nie einen armen Reim zu Gunsten eines reichen, aber weniger klangvollen verworfen. Das ist im Grunde genommen alles, was aus den umständlichen Statistiken Cassagnes mit Sicherheit zu entnehmen ist. Betrachten wir das Material, das er gibt, näher, so geben uns schon die Beispiele für den reichen Reim, die er anführt, zu einigen Bedenken Anlaß. Eine große Anzahl von ihnen ist zweifellos ganz ohne Verdienst des Dichters entstanden, das heißt sie sind nicht seiner Absicht einen reichen Reim zu bilden, entsprungen. Das Wort *ridicule* etwa ruft als nächstliegendes ein ebenfalls auf *-icule* endendes Wort, wie zum Beispiel *clavicule* zum Reim; jedenfalls liegt ein solches Reimwort assoziativ näher als irgend ein anderes auf *-ule*, wie etwa *pendule, formule* und ähnliche. Das Gleiche gilt von Reimen wie *courageux — orageux* und einer ganzen Anzahl anderer dieser Art, wo überall der reiche, ja vielfach sogar der ultrareiche Reim sich beinahe von selbst und jedenfalls leichter als der nicht-reiche Reim ergibt. Reime wie *maternel — éternel* aber sind geradezu banal und keineswegs gewählt und überraschend und man darf fast mit Sicherheit annehmen, daß Baudelaire

in solchen Fällen gerne den Reichtum des Reimes zu Gunsten einer größeren Originalität und Klangfülle geopfert hätte, daß er hier sich also beinahe im umgekehrten Falle befand, den reichen Reim gebrauchen zu müssen, weil er keinen schönen nicht-reichen Reim finden konnte. Solche Reime aber gibt es bei ihm verhältnismäßig sehr viele. So gilt — um nur einige wenige Beispiele anzuführen — von den Wörtern auf *-itude* natürlich das Gleiche wie von denen auf *-icule*, etwa *solitude — attitude*, auch *désastres — des astres* ist wenig eigenartig und reiche Reime wie *caresse — paresse, nocturne — taciturne, ténèbres — funèbres, vin — divin, âme — dictame, automne — monotone, remords — mort, velours — lourds, mer — amer* bezeichnet auch Cassagne, der selbst dem reichen Reim einige Sympathien entgegen zu bringen scheint, unumschränkt als banal. Er hat sich sogar die Mühe gemacht, sie auf die Häufigkeit ihres Vorkommens zu untersuchen und zählt unter anderem für den zuletzt angeführten Reim nicht weniger als neun Fälle auf, die aber noch lange nicht alle tatsächlich vorkommenden umfassen und von denen zwei sogar in ein und demselben Gedicht auftreten.

Diese Art von reichen Reimen ist also gewiß nicht sehr beweiskräftig für Baudelaires Anhängerschaft. Um nun aber seine endgültige Stellung in dieser Sache klar zu erkennen, ist es notwendig, Gedichte aus seiner späteren Zeit zu prüfen. Wir wählen die berühmte *Préface*, eines seiner reifsten Werke. Hier sind unter den zwanzig Reimpaaren nur neun reiche Reime und unter diesen wieder so naheliegende wie *immonde — monde, pas — appas*. Noch ungleicher ist das Verhältnis in dem unmittelbar folgenden Gedicht *Bénédiction*, das ebenfalls verhältnismäßig spät liegen dürfte und mit zu den allerbedeutendsten Schöpfungen des Dichters zählt. Hier sind

unter achtunddreißig Reimpaaren nur elf reiche und unter diesen die Reime: *éternel — maternel, vin — divin, primitifs — plaintifs, tranquillité — férocité, impureté — volupté.* Reime von Wörtern mit gleichem Suffix — nach den oben erwähnten mit gleichem Suffix und gleichem vorhergehenden Vokal die billigste Art von reichen Reimen — sind bei Baudelaire häufig, insbesondere solche von Wörtern auf — *té.* Wirklich aparte, wirkungsvolle Reime unter den vorkommenden reichen Reimen sind eigentlich nur *myrrhe — admire, impies — harpies.* Dagegen beachte man, daß sich unter den nicht-reichen Reimen der beiden angeführten Stücke so ausgezeichnete finden wie: *Trismégiste — chimiste, helminthes — plaintes, lices — vices, houka — délicat* in der *Préface, vipères — éphémères, haine — Géhenne, Palmyre — suffire* in *Bénédiction.*

Die Beispiele zu häufen hätte keinen Zweck, denn schon diese beiden Gedichte, die als Meisterwerke die gesamte Kunst Baudelaires beleuchten, um nicht zu sagen, enthalten, zeigen klar, daß von einem Prinzip des reichen Reimes hier nicht mehr die Rede sein kann. Wir werden nun also auch der erwähnten Versicherung Gautiers, Baudelaire habe, wie er lapidar sagt, den reichen Reim von der Romantik übernommen, etwas skeptischer gegenüberstehen.

Und hier ist auch noch ein anderes zu beachten. Wir wissen, und haben es in den vorhergehenden Beispielen deutlich bestätigt gefunden, daß Baudelaire nur mühsam reimte. Je m'escrime contre une trentaine de vers insuffisants, désagréables, mal faits, mal rimants. Croyez-vous donc que j'aie la souplesse de Banville? schreibt er in einem Brief unter dem 14. Mai 1857. Die Durchführung des reichen Reimes aber muß ihm eine entsetzliche Last gewesen sein, unter der er oft schwer geseufzt haben mag. Daß er dennoch dem Dogma

zunächst nachgab — und wir sahen, mit welcher Strenge — ist wohl nur auf den Einfluß der beiden Freunde zurückzuführen und die Disposition für einen solchen Einfluß darf man bei ihm wohl voraussetzen. Denn immer strebte er nach der strengen Form; wen möchte es daher wundern, daß er dieser von seinen eigenen nächsten Freunden mit so überzeugender Kraft und so glänzendem Beispiel vorgetragenen Lehre folgte? Er selbst mag, wie gesagt, sehr wohl geglaubt haben, daß dadurch der Reim in der Tat bereichert würde.

Denn was Baudelaire im Reim selbst wirklich zu erreichen suchte, das ist einmal die Apartheit, das Ueberraschende einer unerwarteten Reimfolge, und zum andern die Klangfülle der Reimworte. Diese erst knüpft die Reimworte so fest aneinander, daß, vor allem, wenn noch eine oder mehrere andere Zeilen dazwischen liegen, im Bewußtsein des Hörers mühelos die Verbindung gewahrt bleibt und sie erst verleiht dem Vers, den sie beschließt, das tönende Echo, das ihn, ungeachtet der Trennung durch den Sinn, zu einer Einheit des Klanges macht. Der Reim muß von selbst klingen, es muß nicht nötig sein, ihn beim Lesen besonders hervorzuheben: darum ist es so leicht, klassische Alexandriner so zu lesen, daß man den Reim nicht bemerkt, während er bei Baudelaire selbst durch das schlechteste Lesen nicht zu unterdrücken ist. Darum sind denn auch Verstöße gegen den Klangwert des Reimes sehr selten. Freilich reimt *âme* allzu häufig mit *dictame* und *pâle*-*opale* ist nicht gerade selten, allein nach solchen Verlegenheitsprodukten, die uns jetzt ja nur allzu begreiflich sind, darf man Baudelaire nicht beurteilen. Ihm strömte der Reim nicht zu, für ihn ist er nicht mehr eine selbstverständliche und eigentlich nebensächliche Formangelegenheit wie etwa für die Epiker des Mittelalters und, wenn schon viel weniger, für die Klassiker, für ihn

wie für die Bedeutenden unter seinen Zeitgenossen ist er ein zentrales Problem des dichterischen Schaffens – darum, weil dies für ihn nicht galt, gehört Musset nicht zu den wesentlichen Dichtern dieser Epoche – in seltenen Augenblicken der Inspiration muß er ihn überraschen, in mühsamer Arbeit suchen und wo ihn die Inspiration im Stiche läßt, sich mit solchen Behelfen begnügen, wie wir sie anführten. Die Tatsache allein, daß die Zeit das Dogma des reichen Reimes aufstellte, ist höchst bezeichnend und beweist ganz allein, daß man in der Tat gewillt war, von nun an das Schwergewicht der Kunst auf die Wirkungen des Klanges, auf die Wirkungen der Form überhaupt zu verlegen. (Denn es gibt nichts, was wirklich das Wesentliche und Ausschlaggebende wäre, so daß es für alle Zeiten gälte, sondern wesentlich und ausschlaggebend ist nur, was eine Zeit oder ein Künstler als wesentlich und ausschlaggebend betrachten will.)

Wir nähern uns dem Zentrum des Baudelaireschen Reimwollens mehr, wenn wir einen Reim wie *fin* (Adjektiv) – *fin* (Substantiv) betrachten. Das ist in der Tat ein echt Baudelairescher Reim, freilich kann er selbst sich nicht seiner Erfindung rühmen; denn schon Banville hatte ihn vorgebildet und empfohlen. Berücksichtigt man die an sich beschränkte Anwendungsmöglichkeit dieses Reimes – nur gleich lautende, aber verschiedenen Wortarten angehörende Wörter sind für ihn brauchbar – so muß man sagen, daß Baudelaire ihn sehr häufig gebraucht. Man findet etwa: *large* (Substantiv) – *large* (Adjektiv), *mûr* – *mur*, *Marguerite* (Name) – *marguerite* (Appellativ), *vague* (Substantiv) – *vague* (Adjektiv), *tombe* (Verbum) – *tombe* (Substantiv). Das hat natürlich mit reichem Reim gar nichts mehr zu tun, sondern hier liegt eine besondere und ganz andere Wirkung vor, die in der Hauptsache darin besteht,

daß der Gleichklang der beiden Worte — der an sich ja den Reim zerstört: kein Wort kann man mit sich selbst reimen — durch die Verschiedenheit der Bedeutung gehemmt wird. In diesem Widerspruch zwischen Gleichklang und Bedeutungsunterschied liegt eine Spannung, die den eigentümlichen Reiz solcher Reime ausmacht.

Aber auch unter den gewöhnlichen Reimen findet man Beispiele raffinierter Kunst. Ein ausgezeichnetes Beispiel ist das Sonett *Sed non satiata*, das dadurch bekannt geworden ist, daß in seinen beiden Vierzeilern der eine Reim die Worte *havane — savane — pavane — caravane* umfaßt. Cassagne bemerkt, daß nach dem Wörterbuch von Napoléon Landais für den hinreichenden Reim *-ane* 160 Wörter zur Verfügung standen, für den reichen Reim *-vane* nur noch sieben und für den ultrareichen Reim *-avane* überhaupt nur vier, eben die Reimworte des Gedichts. Der Dichter hatte also im Grunde nur eine Art bout-rimé zu schreiben, wobei seine einzige Freiheit die war die Worte nach Belieben zu vertauschen.

Daß Baudelaire gerade diese Reimfolge wählte, hat, wie ich glaube, seinen Grund wohl einmal in der fast völligen Diskrepanz der vier Wortbedeutungen und in dem daraus hervorgehenden Reiz sie dennoch in überraschender und dabei zwangloser Weise zu vereinen, sodann in der Klangfülle der zwei *a*; das bloße Bewußtsein einen ultrareichen Reim gemacht zu haben, hätte in seinen Augen die dazu erforderliche Anstrengung gewiß nicht gerechtfertigt. Nebenbei sei hier bemerkt, daß der ultrareiche Reim an sich ja schon viel eher sinnvoll ist als der einfache reiche; denn der bloße Stützkonsonant vermag allerdings gar nichts zur Klangfülle des Reimes beizutragen, während die Uebereinstimmung der beiden dem Tonvokal vorangehenden Vokale doch zweifellos die Klangwirkung

beträchtlich hebt; man vergleiche etwa das Reimpaar *lutin — mutin* (VII) mit einem Reim wie *latin — mutin.*

Was nun den vorliegenden Fall angeht, so muß man gestehen, daß die Reihenfolge der Reimworte kaum geschickter und effektvoller hätte angeordnet werden können. Nach den beiden Substantiven *havane* und *savane* ahnt der Hörer ja schon, daß nun wohl ein weiterer Reim auf *-avane* folgen wird und stellt sich unwillkürlich auf ein weiteres Substantiv von ähnlicher Art ein, so daß die nun tatsächlich folgende Verbalform *pavane* unerwartet und überraschend kommt. Diese Wendung ruft nun eine völlige Ratlosigkeit oder richtiger gesagt: Ungewißheit hervor. Das letzte Reimwort *caravane,* das durch den Sinn der vorhergehenden Verse in keiner Weise angedeutet oder nahe gelegt wird — auch für sich allein betrachtet, liegt es assoziativ nicht so nahe, daß der Hörer es ohne weiteres erraten und erwarten konnte — bildet nun die glanzvolle Bekrönung und die Lösung der kunstvoll gesteigerten Spannung.

Die zweite Reimreihe der beiden Vierzeiler ist übrigens ganz außerordentlich schwach: *nuits — minuits — nuits — ennuis,* doch ist nach meiner Erfahrung die Wirkung des anderen Reimes so faszinierend, daß — wenigstens beim Vorlesen — der Zuhörer diese Schwäche (vor allem *ennuis* als Schlußreim ist höchst matt und alltäglich) gar nicht bemerkt.

Lehrreich ist auch das von Cassagne ebenfalls erwähnte Sonett *La Muse malade* (VII). Hier steht in der zweiten Zeile am Schlusse das Wort *nocturnes.* Man erwartet natürlich *taciturnes* als nächstliegendes; in der Tat tritt es auch ein. Aber was nun? In der sechsten Zeile folgt *urnes,* das ist schon etwas überraschend, obwohl dem Baudelaireleser dieser Reim nicht ganz unbekannt ist. Man zerbricht sich den Kopf, wie wohl das vierte Reimwort lauten mag, und *Minturnes* kommt

nun völlig überraschend. Der uneingeweihte Zuhörer, dem man diesen Vers vorliest, vermag es bis zum allerletzten Augenblick nicht zu erraten. Die Wirkung ist denn nun auch ganz außerordentlich, von dem herrlichen Klang des Wortes an sich ganz abgesehen.

Auch die Tatsache, daß Baudelaire die von der Klassik vorgeschriebene Alternation von männlichen und weiblichen Reimen beibehält – wie übrigens die gesamte Romantik auch – ist zunächst auf die Rücksicht auf den Wohlklang zurückzuführen. Der Wechsel betonter und unbetonter Silben im Reim verursacht ein Steigen und Fallen des Klanges, während der nur männliche und vor allem der nur weibliche Reim eine gewisse Langweiligkeit enthält. Freilich muß die Alternation richtig verstanden werden, wir meinen hier nämlich die Alternation im Kreuz- oder Schaltreim. Im Schlagreim ist sie im Grunde genommen sinnlos – aber gerade hier hatte die Klassik sie vorzugsweise eingeführt – denn ein Schlagreimpaar bildet klanglich eine Einheit, die von der vorausgehenden und der nachfolgenden relativ unabhängig ist. Gerade hier ist die Alternation eigentlich nur eine schikanöse dogmatische Bestimmung, die keinen praktischen Wert hat. Im Kreuz- und Schaltreim hat sie ihren guten Sinn, vor allem auch insofern, als sie dazu dient, die beiden ineinander verschlungenen Reime von einander abzuheben, im Schlagreimgedicht aber geht sie aus einem rein formalen Schönheitsideal, man möchte fast sagen: aus einem Schönheitsideal des Schriftbildes hervor, an dem also das Ohr keinen Anteil mehr hat. Das ist nicht so absurd, wie es klingt; denn man erinnere sich daran, daß die Klassik auch den Augenreim billigt und häufig anwendet, der, wie schon einmal angedeutet, in Wirklichkeit überhaupt kein Reim mehr, sondern eine bloße Assonanz ist.

Danach ist auch leicht zu begreifen, daß die Zahl der in Schlagreimen geschriebenen Gedichte bei Baudelaire ziemlich gering ist – es sind etwa dreiundzwanzig – und ebenso ist leicht zu vermuten, daß es vorwiegend Gedichte von einer erzählenden, sozusagen ruhigeren und sachlichen Art sein werden. Ein typisches Beispiel für die Art, wie Baudelaire den Schlagreim behandelt, ist das Gedicht *Spleen* (LXXVIII). Es ist nicht nur in Schlagreimen geschrieben, sondern diese assonieren sogar noch zum größten Teil untereinander; so haben die beiden ersten Reimpaare den Vokal – *a* – gemeinsam, dann folgen zwei abweichende, – *o* – und – *u* –, dann zehn Verse mit dem Vokal – *e* –, dann nochmals ein Paar mit – *a* – und zuletzt ein Paar mit – *eu* – und – *ou* –, zwei ganz neuen Vokalen, deren Auftreten dem Ende ein besonderes Relief geben soll. Das ist, im Ganzen, monoton, und soll es hier auch sein. Die schreckliche Oede, die in dem „traurigen Hirn" des Unglücklichen besteht, der „mehr Erinnerungen hat als wenn er tausend Jahre alt wäre", schleppt sich in diesen gleichtönenden Versen dahin, die „Länge der hinkenden Tage", „Die schweren Flocken schneeiger Jahre", „Die Langeweile", die endlich genannt wird, – ihre motivische Bedeutung spricht die *Préface* aus – kommt trefflich zum Ausdruck und die dumpfen Laute *eu* und *ou* der beiden letzten Reimpaare sind nicht ohne Bedacht gebraucht, zumal in diesen vier Versen auch sonst der dumpfe Vokal überwiegt:

Assoupi dans le fond d'un Saharah brumeux!
Un vieux sphinx ignoré du monde insoucieux,
Oublié sur la carte, et dont l'humeur farouche
Ne chante qu'aux rayons du soleil qui se couche!

Wir werden gelegentlich des Rhythmus noch von dem sogenannten Prosaismus zu reden haben, den man im Alexan-

driner und wohl auch in anderen Versen zu entdecken glaubt. Hier möchte ich nur sagen, daß an diesem prosaistischen Eindruck — dessen Vorhandensein nicht bestritten sei — wohl auch der Reim nicht ganz unbeteiligt ist und zwar gerade der Schlagreim. Die prosaistischen Gedichte Baudelaires sind fast sämtlich in Schlagreimen geschrieben, so das eben erwähnte, dann etwa Stücke wie *Paysage* (CVIII) oder *Le Soleil* (CIX). Der paarige Reim hat eben an sich schon etwas monotoneres, der Musikalität abholderes; man braucht nur einmal die Verse eines in Kreuzreimen geschriebenen Gedichts so zu lesen, daß die Reime paarweise geordnet sind — wobei man sich dann freilich gegen die dabei natürlich auftretende Störung des Sinnes taub stellen muß — und man wird sofort bemerken, um wieviel der vorher so schöne und melodische Klang dadurch gemindert wird. Es wird sich zeigen, daß der sogenannte prosaistische Vers besondere Eigenschaften des Rhytmus aufweist; hier sei nur darauf hingewiesen, daß dies nicht das einzige Element ist.

Die Betrachtung des Gedichtes *Spleen* führt uns auf eine andere Erscheinung, die unter einander assonierenden Reime, die wir dort wahrnahmen. Cassagne bemerkt, daß diese Reimassonanz im allgemeinen als nicht erlaubt gelte. Baudelaire hat sich jedenfalls nicht an diese Regel gehalten, im Gegenteil verwendet er die Assonanz von Reimen bewußt zu ganz bestimmten Wirkungen. In *Spleen* dient sie dazu die Monotonie des Ganzen, die schon durch den Schlagreim wirksam ausgedrückt wird, noch mehr zu steigern. Einen ganz anderen Effekt erzielt er in dem Gedicht *Le vin de l'assassin*. Die erste Strophe lautet:

Ma femme est morte, je *suis libre!*
Je *puis* donc boire tout mon soûl.

Lorsque je rentrais sans un sou,
Ses *cris* me déchiraient la *fibre.*

Wir achten auf den Reim *libre-fibre,* der durch die Assonanz mit den gekennzeichneten Wörtern übrigens noch besonders hervorgehoben wird. Die dritte Strophe lautet nun:

L'hor*rible* soif qui me dé*chire*
Aurait besoin pour s'assou*vir*
D'autant de vin qu'en peut te*nir*
Son tombeau; — ce n'est pas peu *dire;*

Hier assonieren die beiden Reime untereinander und nehmen gleichzeitig den Vokal des Reimpaars in der ersten Strophe wieder auf. Diese Anordnung entspricht durchaus einem musikalischen Prinzip. Der scharfe, hohe Ton des — *i* — wird gleichsam in der ersten Strophe als Leitmotiv angeschlagen und nun in variierender Anwendung fortgeführt. Denn wir verfolgen ihn noch weiter. Gleich die nächste Strophe lautet:

Je l'ai jetée au fond d'un *puits*
Et j'ai même poussé sur elle
Tous les pavés de la margelle.
Je l'ou*blie*rai *si* je le *puis!*

Und nun folgt, in der nächsten Strophe, endlich jenes Wort, dessen Klang in all diesen Assonanzen vorbereitet und angedeutet werden sollte, das Wort, das selbst als Leitmotiv des ganzen Gedichtes aufgefaßt werden kann: *ivresse.* Der letzte Vers dieser Strophe lautet nämlich:

Comme au beau temps de notre ivresse.

Und dann, als Ausklang gewissermaßen, finden wir noch in der übernächsten Strophe den Reim *jolie — vie,* und eine Strophe weiter *stupides — morbides.* — Höchst charakteristisch ist auch, daß in diesem Gedicht gerade der Achtsilbler gewählt wurde, dessen keuchendes, hier durch die kurzen, meist nur

zeilenlangen Sätze effektvoll betontes Tempo das trunkene Triumphgeschrei des Mörders ausgezeichnet verauschaulicht. Cassagne spricht hier etwas vag von einer *acuité particulière de la sensation* und erwähnt übrigens nur den assonierenden Reim in der dritten Strophe ohne sein Echo in den anderen Strophen zu bemerken. Wahrscheinlich erschien es ihm als zu unbedeutend oder als zufällig. Gerade dieser diskrete, scheinbar sogar zusammenhangslose Gebrauch kennzeichnet aber die künstlerische Absicht. Eine Häufung von Assonanzen — ob im Reim oder nicht, ist gleichgültig — wirkt störend (ausgenommen in jenen seltenen Fällen, wo ein besonders scharfer und schneidender Lauteindruck erzeugt werden soll wie in dem berühmten Vers:

L'irrésistible nuit établit son empire).

Die Assonanz muß, das wird später noch eingehend klar zu legen sein, unauffällig auftreten, sie muß sich gleichsam in das Gehör des Lesers einschleichen. So wenig wie irgend ein anderes Element des Gedichtes darf sie sich hervordrängen. So fügt sich im vorliegenden Falle der motivische i-Laut leicht in den Fluß der Verse ein und bewirkt doch schon in der ersten Strophe sozusagen eine Disposition des Hörers für die dritte, deren assonierender Reim, der das Motiv schon stärker heraushebt, nun nicht völlig überraschend und unvorbereitet auftritt, und das Wort *ivresse*, auf das es ankommt, kann, da die i-Disposition des Hörers — um dieses Wort einmal zu gebrauchen — schon begründet ist, nun mit einer ganz anderen bedeutungsvollen Betonung und Schwere ausgesprochen werden.

Cassagne erwähnt noch das Gedicht *Un Voyage à Cythère* (CXLI), wo in einer Strophe die Reime *pâture — mur — impur — pourriture* stehen; er hätte auch auf die Reime *quadrupèdes — rodait — s'agitait — aides* in einer etwas späteren Strophe

hinweisen können, die ja ebenfalls mit einander assonieren. Cassagne meint, es handle sich hier wohl nur um eine einfache Nachlässigkeit, allein von einer solchen könnte doch wohl nur gesprochen werden, wenn Baudelaire von der Berechtigung der Regel, daß Reime untereinander nicht assonieren dürfen, wirklich überzeugt gewesen wäre, und das ist doch sehr die Frage. Cassagnes Vermutung rührt auch nur daher, daß hier in der Tat ein besonderer Grund für die Assonanz nicht zu erkennen ist. Es ist nicht ersichtlich, was im einen Falle der u-Laut, im anderen der ä-Laut bedeuten soll, sofern man nicht das — *u* — mit dem verwesenden Leichnam des Gehängten, der stinkenden Fäulnis des Kadavers, der wohl ein dumpfer Laut angemessen wäre, in Zusammenhang bringen will. Allein ein solcher Naturalismus scheint mir nicht der Weg zu sein, auf dem zu einem Verständnis des Baudelaireschen Verses zu gelangen wäre. Die naturalistische Bedeutung lautlicher Gruppierungen ist gewiß die Ausnahme, darum wird sie zuerst und am meisten bemerkt; das ist der Fall des Gedichtes *Le Vin de l'Assassin* wie auch des Gedichtes *Spleen*. Darum sind solche Fälle auch verhältnismäßig selten, weitaus häufiger und gewöhnlicher sind die Fälle, wo nur das Interesse des Klanges gewaltet hat, wie in *Un Voyage à Cythère* und in den beiden anderen Gedichten, die er noch als nachlässigerweise mit assonierenden Reimen ausgestattet bezeichnet. Es ist dies einmal *Le Masque* (XXI), dann das Sonett *Recueillement* (CIV). In dem ersten nennt er die Reime *fleuve — soucieux — abreuve — veux*. Nach der besonderen Bedeutung dieser Assonanz sucht man allerdings vergeblich. Sieht man aber das ganze Gedicht durch, so bemerkt man, daß der Vokal der beiden Reime, — *eu* —, auch sonst eine große Rolle spielt. Gleich die zweite Zeile endet mit *musculeux*, die vierte *miraculeux*, die sechste *somp-*

tueux, die achte *voluptueux*, die zehnte *langoureux et moqueur;* hier geht der Reim von dem geschlossenen zum offenen — *eu* — über, man beachte, wie fein die Verbindung durch das nicht im Reim stehende *langoureux* unmittelbar vor dem neuen Reimwort aufgenommen wird. Nun folgt am Ende der zwölften Zeile *vainqueur*, in der achtzehnten *bonheur*, der zwanzigsten *suborneur* und dann erst kommen, vier Zeilen später, die obengenannten assonierenden Reime, mit denen die Herrschaft des eu-Klanges nun abgeschlossen ist. Hinter diesen vier letzten Versen liegt auch ein starker Einschnitt im Aufbau des Gedichtes, es folgt nun eine Art Schlußbetrachtung von acht Zeilen. Und wie beginnt sie?

— Mais pourquoi *pleure-t-*elle? . . . . .

und in der vierten Zeile:

— Elle *pleure*, insensé, ...

Vielleicht darf man in diesem Worte den eigentlichen Sinn des ganzen Motivs erblicken.

In dem zweiten Gedicht, dem Sonett *Recueillement*, stehen in den beiden Quartinen die Reime *tranquille — voici — ville — souci — vile — merci — servile — ici.* Der klangliche Charakter dieses Gedichtes ist schwieriger. Doch ist ersichtlich, daß hier im Allgemeinen die dumpfen Laute vorherrschen — wie gleich in dem Anruf am Anfang: *o ma Douleur* — und daß der helltönige Reim offenbar einen Kontrast dazu bilden soll. Man betrachte Versschlüsse wie diese: *plus tranquille, aux autres le souci, la multitude vile, ce bourreau sans merci,* wo überall der dumpfe und der helle Laut scharf kontrastierend nebeneinanderstehen.

Cassagne meint, diese assonierenden Reime hätten einigermaßen dieselbe Wirkung, wie die sogenannten *rimes redoublées* — deren sich Baudelaire nicht bedient hat — und über

die er das folgende Wort Voltaires anführt: Défiez-vous un peu de ces rimes redoublées: elles ont l'air de la facilité, elles soutiennent l'harmonie, elles charment l'oreille, mais il faut qu'elles disent quelque chose à l'esprit; sans quoi ce n'est plus qu'un abus de la rime. Deutlicher könnte der Geist zweier Zeitalter kaum dargestellt werden. Dort gilt nur jene Form, die dem Geist etwas zu sagen hat, hier gilt nur jener Inhalt, der eine Form zuläßt, die dem Ohr etwas zu sagen hat. Dort ist die klangliche Wirkung eine sekundäre, die sich je nach der Meisterschaft des Einzelnen — Voltaire selbst ist ein abschreckendes Beispiel — beinahe nebenher und ungewollt ergibt, hier ist sie die erste, auf die sich alle Aufmerksamkeit und vor allem alle Selbstkritik des Künstlers richtet. Dort werden Gedanken und Gefühle ausgesprochen und vorgetragen, hier werden sie durch Klänge ausgedrückt und hörbar gemacht. Dort hat man fast vergessen, daß zwischen dem Wort und seinem Klang ein uranfänglicher Zusammenhang besteht, wesentlich ist nur seine Bedeutung, hier aber ist ein tiefes Bewußtsein dieses Zusammenhanges, das zum erstenmale den Klang wirklich in den Bereich dichterischen Schaffens zieht und es nicht mehr der Sprache überläßt dem Dichter unwillkürliche Klangeffekte in den Schoß zu werfen. Wir sehen hier schon ganz deutlich die Uebertreibung angedeutet und begründet, die diese Entwicklung notwendig zur Folge haben mußte, eine Auffassung des Klanges etwa, wie sie von Mallarmé erstrebt und auch theoretisch ausgesprochen wird, der trotzdem zu den großen Dichtern seiner Epoche zählen wird; übrigens hat er noch lange nicht die letzte Konsequenz — ob man sagen will, sie grenze hart an den Unsinn oder sie löse sich gänzlich in Unsinn auf, ist nur Geschmackssache — aus dieser Möglichkeit gezogen; das tat — ich weiß im Augenblick kein anderes

Beispiel – im Deutschen etwa Rudolf Blümner mit seiner absoluten Dichtung *Ango Laïna*, wo er – eben nach dem Vorbilde seines Titels – Laute zu sinnlosen Silben und Worten verbindet, durch deren Gruppierung er besondere Klangwerte zu erzielen glaubt oder hofft.

Es wird uns jetzt klar, daß nach alle dem die Regeln der klassischen Metrik für diese Kunst eine ganz andere Bedeutung haben mußten als für die ihrer Aufsteller. Nicht als ob sie veraltet oder überlebt gewesen wären, sie bekamen einfach einen anderen Inhalt. Wir konnten das schon an der Regel von der Alternation der männlichen und weiblichen Reime beobachten. Sie wird von der Klassik aufgestellt im Grunde nur um des schönen Aussehens und der Abwechslung willen, und war, wie wir sahen, in Wahrheit bedeutungslos, weil sie in der Hauptsache nur den Schlagreim betraf, für den die Alternation keine besondere Bedeutung hat. Aber damit meinen wir schon eine klangliche Bedeutung und gerade diese darf ja für die Klassik nicht angenommen werden. Die neue Dichtung aber entdeckt sie und entdeckt natürlich auch sofort, daß das Schwergewicht dieser Regel für den Klang im Kreuzreim liege, wo sie denn auch die Alternation streng beibehält. Die Alternation von Schlagreimpaaren beizubehalten lag kein Grund vor und in der Tat sehen wir denn auch, daß sich Baudelaire — allerdings nur ein einziges Mal — über diese Regel hinwegsetzt, nämlich in dem Gedicht *Ciel brouillé* (LI), das ganz in männlichen Schlagreimen geschrieben ist. Cassagne meint, es sei hier wohl kein beabsichtigter und klar zu erkennender Effekt vorhanden, vielmehr handle es sich hier nur um eine gelegentliche Kundgebung der Unabhängigkeit des Dichters gegenüber einer allzu strengen Tradition, die ihre Befugnisse überschritten hatte, aber zu allgemein angenommen wor-

den war um verworfen zu werden. Nun, besieht man sich das Gedicht näher, so kann man sehr wohl die Absicht einer ganz bestimmten Wirkung bemerken, allerdings nicht in dem Sinne, daß durch sie etwas bedeutungsmäßig ausgedrückt werden sollte, sondern nur in dem, daß ein besonderer Klangeindruck hervorgerufen werden soll. Wir werden noch öfter sehen, daß Baudelaire unablässig mit der Form experimentiert; hier liegt ein solches Experiment vor. Und zwar handelt es sich um den Versuch durch eine sich über ein ganzes Gedicht erstreckende Reimanordnung eine besondere Apartheit zu erzielen. Sonst pflegte man die Variationen der Reimanordnung auf die einzelne Strophe zu beschränken, die sich dann immer wieder in genau der gleichen Form wiederholt. Aeußerlich liegt hier freilich auch eine solche Disposition vor: das ganze Gedicht ist eben einfach in männlichen Schlagreimpaaren abgefaßt. Werfen wir aber einen Blick auf den Vokalismus der Reime, so nehmen wir eine eigenartige Symmetrie wahr. Das erste Reimpaar ist *couvert — vert*, das letzte *hiver — fer*. Das erste Reimpaar der zweiten Strophe ist *voilés — ensorcelés*, das letzte der dritten *horizons — saisons*. Diese Reime sind also streng symmetrisch um den Mittelpunkt des Ganzen — den Einschnitt zwischen der zweiten und dritten Strophe — angeordnet; daß das ein Zufall ist, will man schwer glauben. Oder mit anderen Worten: das Reimschema der beiden ersten Strophen wird in den beiden letzten in umgekehrter Reihenfolge wiederholt. Auch dies ist ein ganz und gar musikalischer Gedanke, dem wir anläßlich des Refrains noch einmal begegnen werden.
Die Vermutung nun, daß es sich hier um wohl erwogene Absicht handelt, wird zur Gewißheit, wenn wir das Gedicht *Le Vampire* (XXXII) betrachten. Um so mehr als hier nicht nur der Vokalismus der Reime, sondern ihr eigentliches äußeres

Schema in Mitleidenschaft gezogen wird. Das Gedicht hat sechs Strophen und zerfällt in zwei Gruppen zu je drei Strophen. Die beiden ersten Strophen jeder Gruppe sind in Kreuzreimen, mit dem männlichen Reim beginnend, geschrieben, die dritte Strophe ist im Schaltreim, ebenfalls mit männlichem Reim beginnend, abgefaßt. Die zweite Gruppe wiederholt also lediglich das Schema der ersten und zwar hier ohne Umkehrung. Trotzdem liegt auch hier eine feine Abstufung vor, die wir im Vokalismus beobachten. Die erste Gruppe — also Strophe eins bis drei — enthält die Anrufung des Vampirs und endet in ihrer letzten Zeile mit seiner Verfluchung:

Maudite, maudite sois-tu!

Ungemein wirkungsvoll beginnt diese Apostrophe mit dumpfen Vokalen:

Toi qui, comme un coup de couteau

Aber sofort folgen in der zweiten Zeile in schneidendem Gegensatz die hellen Laute:

Dans mon coeur plaintif est entrée;

Dann wieder dumpf:

Toi qui, forte comme un troupeau

Hier beachte man auch im Satzbau die Beziehung auf die erste Zeile; man kann dann ohne weiteres erwarten, daß die vierte nun analog der zweiten sein wird:

De démons, vins, folle et parée,

Dieser zweimalige Wechsel des Tones kennzeichnet unübertrefflich den verzweifelten Zwiespalt des Sprechers, der sich von seinem Vampir befreien möchte und doch weiß — aber das wird erst ganz am Schlusse ausgesprochen — daß er selbst sich dieser Befreiung aufs Aeußerste widersetzen würde. Nur im Klang wird der Zwiespalt angedeutet, nur in der Stimmung wird das endliche Aussprechen in den letzten zwei Zeilen des

Gedichts vorbereitet. Die zweite und dritte Strophe der ersten Gruppe enthalten denn auch das gleiche Motiv, was dadurch sinnfällig wird, daß unmittelbar auf die eben genannte letzte Zeile der ersten der folgende Vers folgt:

De mon esprit humilié

Also ein mit *entrée — parée* assonierendes Reimpaar eingeführt wird. Übrigens überwiegt in der zweiten Strophe der helle Laut:

De mon esp*rit* hum*ilié*
Faire ton *lit* et ton domaine;
— Infâme à *qui* je *suis lié*
Comme le forçat a la chaîne,

In der dritten dagegen scheint mir mehr der dumpfe Laut vorzuherrschen:

Comme au *jeu* le *joueur* têtu,
Comme à la *bou*teille l'i*vrogne*,
Comme aux vermines la cha*rogne*,
— *Mau*dite, *mau*dite sois-*tu!*

So daß man sagen könnte, das Motiv der ersten Strophe sei in der zweiten und dritten in zwei gesonderte Variationen zerlegt. — Die zweite Gruppe nun — von der vierten bis zur sechsten, letzten Strophe — enthält die Nennung der vergeblichen Versuche zur Befreiung und die Erkenntnis der Unmöglichkeit. Dieser in sich geschlossene Komplex ist dadurch zusammengehalten, daß er ausschließlich auf zwei Reimvokalen läuft. Wir haben die Reime: in der vierten Strophe: *rapide — liberté — perfide — lâcheté;* in der fünften: *glaive — dit — enlève — maudit;* in der sechsten: *empire — délivraient — ressusciteraient — vampire.* Auf dem Klang des — *e* — und des — *i* — also beruht hier die Wirkung und auch sonst beobachtet man in diesen drei Strophen das Überwiegen dieser

Laute; der dumpfe Laut der ersten Gruppe ist ganz verschwunden — das heißt er wird nicht mehr musikalisch hörbar — die Verzweiflung des Unglücklichen steigert sich gegen das Ende zu immer mehr; denn er kommt ja lediglich zur Einsicht des Zwiespaltes ohne irgend einen Ausweg aus ihm zu sehen.

*

Blicken wir zurück, so sehen wir, wie weit wir schon jetzt von dem Ausgangspunkt der Baudelaireschen Reimtechnik, der zeitgenössischen Lehre vom reichen Reim, entfernt sind. Wir sahen, mit welcher Eigenwilligkeit sich Baudelaire diesem Element des Gedichts zuwendet, wie mit der Findung eines Reimes für ihn die Arbeit des Reimers noch lange nicht erledigt ist, wie er immer wieder versucht durch neue Kombinationen, Assonanzen, durch klangliche Kontraste und alle anderen Hilfsmittel, die ihm seine Sprache bietet, den Reim zu beleben und zu einem integrierenden Bestandteil der Dichtung zu machen. Man wird gestehen müssen, daß ihm dies in der Tat gelungen ist, wenn man es auch, nach dem, was wir darüber ausführten, nun begreiflich finden wird, daß Cassagne und mit ihm viele seiner Vorgänger erklären, Baudelaire sei nur ein mittelmäßiger Reimer gewesen. Gewiß, der Reim fiel ihm nicht leicht, sein Reimlexikon war beschränkt, seine Erfindung ist nicht so glücklich und so leicht wie die Gautiers oder Banvilles. Aber vielleicht war gerade dies sein Glück und der Vorteil, den er vor den anderen voraushatte: daß er gezwungen war dem Reim mit äußerster Anstrengung und immer wacher Aufmerksamkeit nachzuspüren, daß er sich nie gehen lassen durfte — denn dann versagte er sofort — und daß ihm eben deswegen Wirkungen gelangen, die den anderen verschlossen blieben. Man lese einmal den Band *Emaux et Camées* durch; hat man erst einmal den Venezianischen Kar-

neval hinter sich, so wird einem die Reimtechnik nicht mehr sehr viele Überraschungen bieten. Bei Baudelaire aber kann man stets auf aparte verborgene Effekte gefaßt sein und man wird selten enttäuscht. Denn das Fehlen einer technischen Fertigkeit, oder richtiger gesagt: das Fehlen der Veranlagung dazu, vermag doch niemals das künstlerische Streben ernsthaft zu beeinträchtigen und in der Wirkung ist es gleichgültig, ob ein Reim durch mühsames Bohren gefunden, oder ob er in augenblicklicher Eingebung aufs Papier geworfen wurde.

Die Aufstellung des Dogmas vom reichen Reim war ein Symptom. Ein Symptom nämlich der Wendung zum musikalischen Stil. An sich betrachtet war es freilich ein untaugliches Mittel und man muß ohne weiteres voraussetzen, daß der wahre Künstler sich ihm weder sklavisch unterwerfen noch bei ihm stehen bleiben konnte. So hat sich Baudelaire nach seinen ersten Gedichten mehr und mehr von der Alleinherrschaft des reichen Reims befreit — er war, hörten wir von einem Kritiker, der, welcher dem reichen Reim am wenigsten geopfert hatte — und so erweitert er den Bereich der Reimwirkungen immer mehr, indem er ihn in den Klangkörper des ganzen Gedichtes organisch einfügt. Es ist nicht gesagt — das sei hier noch einmal ausdrücklich betont — daß er sich erkenntnismäßig über all diese Dinge klar wurde — vielmehr muß dies so aufgefaßt werden, daß in ihm die Disposition vorhanden war das Gedicht nach seinem Klang abzuwiegen und daß nur der unmittelbare Eindruck des Ohres für ihn entscheidend war. Sicherlich hat er sich seine Verse wieder und immer wieder vorgesprochen, bis sie harmonisch und ohne Bruch klangen. Und auch wo er scheinbar nur noch mit dem Verstande die Reime gruppiert und verbindet, müssen wir annehmen, daß dies nur Versuche waren, die er unternahm

um der ungeregelten und mühsamen Erfindung vorzuarbeiten und dem Gehör einen Anhalt zu geben. Vor dieser Instanz fallen letztlich alle Regeln über den Reichtum des Reimes, die Alternation, die Vermeidung der Assonanz — wir sahen, daß Baudelaire gerade diese am öftesten übertrat — als unzulänglich weg und das Ohr, ein viel strengerer und unerbittlicherer Richter als alle klassische Tradition, entscheidet allein.

Der Rhythmus

In der Dedikation zu den *Petits Poèmes en Prose* schreibt Baudelaire; Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience? Er gibt dann selbst zu, daß der Versuch mißglückt sei und daß etwas ganz anderes zu Stande gekommen sei als das, was ihm vorschwebte. Eine Folge dieser Erkenntnis war es wohl, daß er mehrere der Kleinen Gedichte in Prosa später in Verse umgedichtet hat, was beweist, daß er sie in der prosaischen Form nicht als endgültig und befriedigend betrachtete. Daß eine lyrische Prosa in der Form, wie er sie erträumte, nicht möglich war – wenigstens in französischer Sprache nicht – und daß er hier nie zu einem annehmbaren Ergebnis kommen konnte, leuchtet ein. Das Fehlen jeder Regel, jedes methodischen Anhaltspunktes gerade mußte ihm zum Verhängnis werden. Im Gedicht hatte er den Reim, den Rhythmus, die Teilung in Verse und Strophen, die Verschränkung der Reimworte und vieles andere, was ihm vertraut war, hier aber fiel dies alles weg und es blieb nur die reine Musikalität der Sprache, die sich dort auf alle diese Elemente stützen konnte und, so zu sagen, aus ihnen gebildet wurde; hier aber mußte sie aus dem Nichts hervorgezaubert werden. (Das soll nicht heißen, daß die französische Sprache einer musikalischen Prosa nicht fähig sei; Maurice de Guérin würde eine solche Behauptung glänzend widerlegen.) Erhebt man nun die Frage, warum denn Baudelaire nicht auf die Lösung des Problems durch reimlose Verse verfallen sei, wofür ihm außer der antiken Dichtung auch die englische, die er kannte, mit ihrem Blankvers Vorbild und Anreiz hätte sein

können, so wäre zu sagen, daß ihm gerade der Reim doch zu wichtig erschien und er, wenn er schon Verse schrieb, sie sich nicht ohne Reim denken konnte; außerdem hatte er vielleicht eine Ahnung davon, daß dies eine Halbheit wäre; denn in der Tat kann man von reimlosen Versen im prägnanten Sinne kaum sprechen. Liest man die antiken Strophen Klopstocks oder Hölderlins, so bedarf es einer sehr scharf skandierenden Vortragsweise, wenn nicht das Metrum des einzelnen Verses völlig im rhythmischen Fluß des Ganzen untergehen soll; vor allem bei Hölderlin ist die Neigung dazu ganz besonders deutlich (bis sie sich denn auch schließlich in den Hymnen die gemäße Form schafft). Baudelaire aber bedurfte der Symmetrie, der abgerundeten, geschlossenen Form, die klar zu durchschauen war — freilich nicht mit der Klarheit eines Bérangerschen Liedchens, das im Grunde nur ein mit Worten angefülltes Schema und in einem höheren Sinne überhaupt nicht Form ist — einer Form, deren Teile zu einander in klarer Beziehung standen, wo eines das andere trug und stützte, wo es einen Anfang und ein Ende und ein sicheres Fortschreiten und kein uferloses Ausströmen gab. Darum zum Beispiel kann Baudelaire niemals auf die Einteilung in Strophen — und seien es nur einfache Schlagreimpaare — verzichten. Für den Rhythmus der Prosa konnte er kein festes Maß finden, wie es die Verszeilen im Gedicht finden und das mußte ihm aufs äußerste widerstreben.

So bleibt er denn in der Praxis zunächst und scheinbar ganz im Rahmen der traditionellen Rhythmik. Das offenbart sich schon darin, daß er den klassischen Vers, den Alexandriner, bei weitem allen anderen Formen vorzieht. Cassagne gibt uns statistische Nachweise darüber: Von 167 Gedichten sind 112 ganz in Alexandrinern geschrieben, in 7 Gedichten tritt er in

Verbindung mit dem Achtsilbler auf, einmal erscheint er zusammen mit dem Siebensilbler und einmal mit dem Fünfsilbler, im Ganzen also in 131 Gedichten.

Auch die Struktur dieses Verses ist nicht neu. Er behält im allgemeinen die klassische Cäsur nach der sechsten Silbe bei, ebenso wie den festen Akzent auf der letzten Silbe, wonach also die fünfte respektive die elfte Silbe keinen Wortakzent erhalten dürfen, da sie der Tonsilbe unmittelbar vorangehen. Verstöße dagegen könnte man in Versen erblicken wie diesen:

Ah! que n'ai je *mis bas* | tout un noeud de vipères (1)

Où je hume a *longs traits* | le vin du souvenir (24)

Cassagne bezeichnet diese und ähnliche Abweichungen als nur scheinbare Verstöße und in der Tat tritt hier ein wirklicher rhythmischer Hiatus nicht auf. Die fünfte Silbe ist zwar ein selbständiges Wort, das folglich seinen eigenen Akzent hat, aber sie bildet doch mit der sechsten zusammen ein syntaktisches Ganzes und ordnet sich dem Akzent nach diesem unter. In anderen Fällen dient dieser Zusammenstoß der Tonsilben offenbar einer beabsichtigten Wirkung:

Décrépit, pou*dreux, sale* | . . . . (45)

Hier hat die fünfte Silbe sogar einen starken Akzent, die Folge ist, daß vor dem folgenden Wort, das ebenfalls den Ton hat, eine Pause nötig ist, so daß man hier in der Tat beinahe von einer Verschiebung der Cäsur reden könnte. Noch deutlicher ist dies in folgendem Vers:

Il est des par*fums frais* comme de chairs d'enfant (4)

Hier entspricht es dem Sinn unbedingt, wenn die Cäsur hinter *parfums* verlegt wird. Noch in einer Reihe von Fällen, die Cassagne als solche anführt, wo ein Verstoß gegen die Akzentregel des Alexandriners vorliege, scheint mir die Annahme einer Cäsurverschiebung sinnentsprechender. Einige Beispiele:

Où tout te dira: | Meurs, vieux lâche, il est trop tard! (85)
Le destin charmé | suit tes jupons comme un chien (22)
. . . ce rire amer
De l'homme vaincu | plein de sanglots et d'insultes (81).

Immerhin sind Verse dieser Art ganz außerordentlich selten. Die ungleichmäßige Teilung widerspricht einfach zu sehr der französischen Empfindung. Voßler weist einmal darauf hin, daß im Französischen eine ausgesprochene Tendenz zur Symmetrie, zur gleichmäßigen Teilung vorhanden sei, weshalb zum Beispiel der Zehnsilbler hier sehr zurücktritt und der Alexandriner, der in zwei gleiche Hälften zerfällt, zum klassischen Vers erhoben wird. Baudelaire ist in dieser Hinsicht ganz Franzose, genau so wie ja die Romantik im Ganzen trotz revolutionärer Theorien am Bestande des Alexandriners kaum etwas geändert hat.

Das führt uns zum sogenannten romantischen Vers, worunter man bekanntlich einen Alexandriner versteht, der, in seiner reinsten Form, in drei gleiche Teile, zu je vier Silben, geteilt wird, also zwei Cäsuren hat und daher auch Trimeter oder *vers ternaire* genannt wird. Seine Erfindung wird Victor Hugo zugeschrieben und Wilhelm Ténint preist ihn im Jahre 1844 begeistert als Neuheit. Ja, man behauptete sogar, daß nur Hugo im Stande sei ihn wirkungsvoll zu gebrauchen. Freilich, das von Cassagne angeführte Beispiel aus Hugo:
Les fleurs au front | la boue aux pieds | la haine au coeur
klingt unwiderstehlich langweilig. Übrigens aber ist das Beispiel stringent; denn hier ist die Dreiteilung in der Tat eine ganz evidente, jede andere ist ausgeschlossen, wenn man nicht den Rhythmus vernichten will. Bei Baudelaire finden sich nur wenige Verse dieser Art:
Chacun plantant | comme un outil | son bec impur (141)

Tu fais l'effet | d'un beau vaisseau | qui prend le large (53). Diese stimmen genau mit dem Hugoschen Vers überein; in beiden Fällen liegt ein rein jambisches Metrum, im Vers also ein jambischer Trimeter vor. Andere Beispiele dafür sind:

O mon semblable | ô mon maître | je te maudis! (151)

Courte tache | la tombe attend | elle est avide! (57)

A la très belle | à la très bonne | à la très chère (43).

Der Unterschied ist nur der, daß hier kein rein jambisches Metrum mehr zu Grunde liegt. Endlich finden wir aber auch Trimeter, in denen die regelmäßige Dreiteilung zu Gunsten einer etwas unsymmetrischeren aufgegeben ist, so:

Le jour décroit | la nuit augmente | souviens-toi! (85)

wo das zweite Metrum fünf, das dritte infolgedessen nur drei Silben hat oder:

Exaspéré | comme un ivrogne | qui voit double. (114)

Teintés d'azur | glacés de rose | lamés d'or (49)

wo der gleiche Fall gegeben ist, oder endlich:

Dans quel philtre? | dans quel vin? | dans quelle tisane? (54)

wo das Verhältnis der beiden letzten Metren vertauscht ist, und schließlich:

Les tables d'hôte | dont le jeu | fait les délices (119)

wo das erste Metrum fünf Silben zählt. Übrigens ist dieser letzte Fall schon etwas zweifelhaft; denn offensichtlich ist hier die erste Cäsur wesentlich stärker als die zweite; man könnte also sehr gut nur einen normalen Alexandriner annehmen, allerdings mit der oben erwähnten Cäsurverschiebung, welche freilich hier insofern anderer Natur ist, als sie nicht durch den Zusammenstoß zweier betonter Silben erfordert wird, sondern dadurch, daß sonst — das heißt in normaler Cäsur nach der sechsten Silbe — eine tonlose Silbe — *dont* — in der Cäsur stünde.

Sodann führt Cassagne als Hauptkontingent der romantischen Alexandriner eine größere Anzahl jener Verse an, in denen, wie häufig bei Victor Hugo, das vor und das hinter der Cäsur stehende Wort unmittelbar zusammengehören und eine Gruppe bilden, in der dem letzten Wort – also dem hinter der Cäsur stehenden – der Hauptton zufällt. Also:

Lorsqu'enfin | il mettra le pied | sur notre échine (151).

Hier kann meines Erachtens kaum von einem ternären Vers gesprochen werden. Davon kann nur die Rede sein, solange man daran festhält, daß die Mittelcäsur unter allen Umständen auch syntaktisch einen Einschnitt bedeuten müsse. Im vorliegenden Falle ist sie allerdings etwas verwischt, aber doch noch deutlich genug vorhanden. Jedenfalls ist es viel zwangloser den Vers so zu lesen:

Lorsqu'enfin il mettra | le pied sur notre échine.

Warum nach *enfin* eine Cäsur sein soll, sieht man nicht recht ein. Liest man den Vers wirklich unter scharfer Hervorhebung der beiden Trimetercäsuren, so wird man bemerken, wie sehr der Rhythmus dabei leidet. Die binäre Cäsur dagegen läßt den Rhythmus intakt und stört im Grunde genommen auch den Sinn nicht; im Gegenteil ist die Absicht ja gerade die, das hinter der Cäsur stehende Wort durch die Zusammengehörigkeit des Sinnes hervorzuheben. Es ist eine Wirkung, die ihrer Natur nach eine gewisse Ähnlichkeit mit der der Reime von gleichklingenden Worten verschiedener Bedeutung hat: hier hängen die Worte dem Sinn nach unmittelbar zusammen, werden aber durch die Cäsur getrennt. In dieser Spannung, diesem Zwiespalt zwischen Klang und Sinn liegt auch hier der besondere Effekt. Es besteht hier gewissermaßen ein Enjambement über die Cäsur hinweg. Cassagne selbst scheint dieser Meinung etwas zuzuneigen, da er erklärt, man dürfe

beim Lesen solcher Verse niemals die Mittelcäsur völlig unterdrücken, wonach ein solcher Vers dann zwei Haupt- und eine Nebencäsur hat, was doch etwas zu kompliziert erscheint. In Wirklichkeit ist wenigstens die erste Trimetercäsur fast nirgends deutlich gekennzeichnet, während hinter dem nach der Cäsur stehenden Worte — da es den Hochton hat — natürlich eine gewisse Pause eintritt. Man könnte diese Art von Versen dann besser als solche bezeichnen, die eine normale Cäsur nach der sechsten Silbe und im zweiten Halbvers eine Nebencäsur haben. Zum Beispiel:

Nous vîmes que c'était || un gibet | à trois branches (141)
Et ton rire trempé || de pleurs | qu'on ne voit pas (8)
Pourtant sous la tutelle || invisible | d'un ange (1)
Crime qui n'a pas fait || chanceler | le soleil! (140)
Me bercent. — D'autres fois, || calme plat, | grand miroir. (69)

Es bleibt noch der sogenannte prosaistische Vers. Was damit gemeint ist, das ist mir, wie ich offen gestehe, nicht völlig klar geworden. Nach Ténint hätte man zu unterscheiden zwischen *le vers intact et le vers brisé, ou bien le vers chanté et le vers parlé.* Es dürfte schwierig, um nicht zu sagen unmöglich sein, nach rein technischen Merkmalen den prosaistischen Charakter eines Verses zu bestimmen. Das einzige, was mir hier wirklich festzustehen scheint, ist dies, daß hier öfter als sonst drei oder gleich vier unbetonte Silben zwischen zwei betonten Silben liegen, und das ist reichlich unbestimmt und schließlich wird selbst dieses Kriterium nicht ausreichen und nicht entscheidend sein, ob der Eindruck eines Gedichtes prosaisch ist oder nicht. Dieser Eindruck wird in erster Linie immer durch den Stoff, den Ton, das Niveau bestimmt sein; ein Gedicht wie die *Hymne à la Beauté* wird kaum jemand als prosaistisch bezeichnen und doch sind die Unterschiede im Bau der Verse

gegenüber den etwa von Cassagne als prosaistisch angeführten sehr gering, etwa dem Gedicht *A une Malabaraise*. Daß in der Tat zwischen diesen beiden ein großer Unterschied besteht, ist unmittelbar evident, aber er liegt im Ethos des Ganzen, in der Differenzierung zwischen der Erhabenheit und düsteren Pracht der Hymne und der fast nüchternen erzählenden Art des anderen Gedichts. Es soll damit nicht der Anschein erweckt werden, als seien technische Dinge bedeutungslos; sie sind eben als Symptom, oder vielleicht richtiger als Symbol zu werten; so ist es zum Beispiel höchst bezeichnend, daß *A une Malabaraise* in dem trockeneren, sachlichen Schlagreim, *Hymne à la Beauté* in dem klingenden, pathetischen Kreuzreim geschrieben ist. Für uns jedenfalls, die wir hier nur die technische Seite der Sache zu betrachten haben, kommt die Annahme eines prosaistischen Verses als einer besonderen Versform nicht in Betracht; das ist Sache einer Stilanalyse.

*

Wir kommen nun zum Zehnsilbler, der trotz seines überaus seltenen Vorkommens bei Baudelaire von eminenter Wichtigkeit ist. Nur sieben Gedichte in diesem Maß treten uns entgegen; es sind die vier Sonette des Zyklus *Un Fantôme* (38), das Sonett *Le Chat* (35), in dem er mit dem Achtsilbler alterniert, das Sonett *La Mort des Amants* (121) und das Gedicht *Le Léthé*, das zu den durch Gerichtsurteil unterdrückten zählt. Sie alle gehören zu den schönsten und vollendetsten Schöpfungen Baudelaires, besonders die beiden letzten.

Wir erwähnten schon, daß der Zehnsilbler in der französischen Dichtung seit der Klassik sehr in den Hintergrund getreten ist, wir erfahren, daß unter den Zeitgenossen Baudelaires eigentlich nur Béranger ihn häufig gebraucht hat — Lubarsch nennt ihn geradezu den Dichter des zehnsilbigen

Verses *par excellence* – während Sainte-Beuve, Gautier, Banville, also die nächste Umgebung Baudelaires – übrigens auch Hugo – ihn verhältnismäßig sehr selten gebrauchen. Wir wissen ferner, daß der Zehnsilbler mit der Cäsur nach der fünften Silbe beliebter war als der mit der Cäsur nach der vierten, und erinnern uns dabei der Bemerkung Voßlers über die symmetrische Tendenz der französischen Dichtung. Es ist nun überaus interessant, zu sehen, daß Baudelaire gerade diesen symmetrischen Vers nur ein einziges Mal – in dem Sonett *La Mort des Amants* – gebraucht, sonst stets den Vers mit der Cäsur nach der vierten Silbe. (Cassagne gibt an, *Le Léthé* sei ebenfalls in Versen mit Cäsur nach der fünften Silbe gedichtet; das ist ein Irrtum). Ich glaube die Erklärung darin zu finden, daß die Lage der Cäsur nach der fünften Silbe die Anwendung des jambischen Metrums erschwert, und daß es für Baudelaire auf dieses Metrum ankam, werden wir sogleich sehen. Während er im Alexandriner das anapästisch-daktylische Metrum bevorzugt, finden wir hier häufiger einen jambisch-trochäischen Rhythmus.

Où seul avec la Nuit, maussade hotesse . . .
Condamne à peindre, hélas! sur les ténèbres . . .
Ou, cuisinier aux appétits funèbres . . .
Un sprectre fait de grâce et de splendeur . . .
A sa rêveuse allure orientale . . .
Je reconnais ma belle visiteuse:
C'est Elle! sombre, et pourtant lumineuse. (38, I)

Avec ivresse et lente gourmandise . . .
Ou d'un sachet le musc invétéré . . .
Tout imprégnés de sa jeunesse pure . . . (38, II)

Je ne sais quoi d'étrange et d'enchanté . . .
Ainsi bijoux, meubles, métaux, dorure . . .
Même on eut dit parfois qu'elle croyait
Que tout voulait l'aimer; elle noyait . . .
Et, lente ou brusque, en tous ses mouvements . . . (38, III)

De ces baisers puissants comme un dictame . . .
De ces transports plus vifs que des rayons . . .
Rien qu'un dessin fort pâle, aux trois crayons . . .
Qui, comme moi, meurt dans la solitude,
Et que le Temps, injurieux vieillard . . .
Tu ne tueras jamais dans ma mémoire . . . (38, IV)

Et que ma main s'enivre du plaisir . . .
Un air subtil, un dangereux parfum . . . (35)

Das Gedicht *Le Léthé* wird nachher noch gesondert zu besprechen sein; ich lasse es daher hier einstweilen unberücksichtigt. Aber schon diese Auswahl, die im übrigen nur die Verse mit ausgesprochen jambischem Takt umfaßt, zeigt deutlich, daß hier eine besondere Neigung zu diesem Metrum besteht. Daneben kommt eine große Anzahl von Versen vor, deren eine Hälfte — meist die vor der Cäsur stehende — jambisch gebaut ist.

Daneben stelle man nun das Sonett *La Mort des Amants*, in welchem Zehnsilbler mit der Cäsur nach der fünften Silbe gebraucht sind:

Nous aurons des lits pleins d'odeurs légères,
Des divans profonds comme des tombeaux,
Et d'étranges fleurs sur des étagères,
Ecloses pour nous sous des cieux plus beaux.

Usant a l'envi leurs chaleurs dernières,
Nos deux coeurs seront deux vastes flambeaux,
Qui réfléchiront leur doubles lumières
Dans nos deux esprits, ces miroirs jumeaux.

Un soir fait de rose et de bleu mystique,
Nous échangerons un éclair unique,
Comme un long sanglot, tout chargé d'adieux;

Et plus tard un Ange, entr'ouvrant les portes,
Viendra ranimer, fidèle et joyeux,
Les miroirs ternis et les flammes mortes.

Hier ist kein einziger Vers rein jambischen Gepräges vorhanden und auch sonst ist der jambische Rhythmus so spärlich und so wenig bezeichnend verteilt, daß man von einem anapästischen Schema sprechen muß. Im Zehnsilbler aber wollte Baudelaire offenbar den jambischen Rhythmus ausbeuten, darum blieb *La Mort des Amants* der einzige Versuch — ein Versuch übrigens, der ein Meisterwerk geworden ist; denn nirgends vereinigt sich die Erhabenheit des Bildes und der Stimmung so glanzvoll mit dem musikalischen Klange, der hier von einer pompösen Schwere und einer unendlich reichen melodischen Pracht ist.

Die Zeitgenossen Baudelaires gebrauchten, wie wir den Lehrbüchern der Metrik entnehmen, den Zehnsilbler mit der Cäsur nach der fünften Silbe mehr und lieber als den mit der Cäsur nach der vierten Silbe. Wir sagten, es sei bezeichnend, daß Baudelaire gerade diese weniger beliebte Form gebrauchte; denn wir wissen, wie bewußt er stets nach dem Neuen und Eigenartigen strebte, vor allem seit der Kenntnis der *Philosophy of Composition* seines großen amerikanischen Geistesverwandten. Um so mehr muß es verwundern, daß er diese

scheinbar so dankbare Form nicht öfter verwendet hat. Der Alexandriner hat selten – am ehesten noch in seiner ternären Form – jambisches Gepräge, hier aber bot sich die Möglichkeit den ungewohnten jambischen Rhythmus in weiterer Ausdehnung zu gebrauchen. Nur die Schwierigkeit, die ihm die Handhabung dieses Metrums bereitete, kann einigermaßen eine Erklärung dafür geben. Er kehrte immer wieder zum gewohnten alexandrinischen Schema zurück, dessen Wirkungen ihm wohlvertraut waren und das ihm in einem höheren Grade zu Gebote stand als jedes andere.

Das Gedicht *Le Léthé* wird uns darüber noch einige Aufschlüsse geben können. Wir betrachten zunächst die ersten drei Strophen:

Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde,
Tigre adoré, monstre aux airs indolents;
Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants
Dans l'épaisseur de ta crinière lourde;

Dans tes jupons, remplis de ton parfum,
Ensevelir ma tête endolorie,
Et respirer, comme une fleur flétrie,
Le doux relent de mon amour défunt.

Je veux dormir! dormir plutôt que vivre!
Dans un sommeil aussi doux que la mort,
J'étalerai mes baisers sans remords
Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Die beiden ersten Verse zeigen daktylisches Metrum, wobei an der Cäsur zwei betonte Silben unmittelbar zusammenstoßen. Im dritten Vers beginnt mit beinahe hartem Kontrast ganz unvermittelt das jambische Metrum und zwar in einer

ganz reinen Form, die über die Absicht des Dichters keinen Zweifel aufkommen läßt. Es scheint mir zudem, als ob in diesem Kontrast vielleicht eine Erklärung dafür zu finden wäre, warum er in diesem Gedicht den nicht gerade gewöhnlichen Schaltreim anwendet, während er sonst in Dichtungen von derselben Erhabenheit des Niveaus dem Kreuzreim den Vorzug gibt, wie in der *Hymne à la Beauté*, die am ehesten zu vergleichen wäre. Dadurch nämlich, daß der zweite und der dritte Vers durch den Reim unmittelbar verknüpft werden, wird der Gegensatz des Rhythmus weniger fühlbar. Man braucht nur einmal die Strophe so zu lesen, daß der dritte und vierte Vers vertauscht sind — was hier zufälligerweise sogar ohne jede Störung des syntaktischen Zusammenhangs möglich ist — und man wird bemerken, um wie viel weniger harmonisch dann der Zusammenklang der beiden mittleren Verse ist. Dieses jambische Schema nun erstreckt sich über die zweite Strophe hinweg bis an die Cäsur des zweiten Verses der dritten Strophe, von wo an wieder das daktylisch-anapästische beziehungsweise gemischte Metrum vorherrscht. Erst in der letzten Strophe kehrt er noch einmal wieder und zwar wieder mit demselben harten Uebergang.

Je sucerai, por noyer ma rancoeur,
Le népenthès et la bonne ciguë
Aux bouts charmants de cette gorge aiguë
Qui n'a jamais emprisonné de coeur.

Genau wie in der ersten Strophe setzt hier mit dem dritten Vers das andere Metrum ein und wieder muß das verknüpfende Band des Reimes den Riß im Rhythmus verdecken. — Man wird auch dieses Gedicht trotz seiner außerordentlichen Schönheit nur als einen Versuch ansehen dürfen, als den Versuch

nämlich ein Gedicht in jambischem Metrum abzufassen. Freilich ist auch dies der Versuch eines Meisters; Verse, wie etwa die beiden ersten der zweiten Strophe sind von vorbildlicher Schönheit des Klanges. Ob man annehmen darf, daß dem Wechsel des Metrums eine wohl überlegte Absicht zu Grunde liegt, wage ich jedoch nicht zu entscheiden. Ob er tatsächlich ein rein jambisches Gedicht schreiben wollte und seine Absicht im Laufe der Arbeit aufgeben mußte oder ob er von vornherein eine Verbindung der beiden Formen im Auge hatte, ist kaum zu klären. Die Hauptschwierigkeit freilich, die ihm im Zehnsilbler entgegentrat, war wohl die Kürze des Verses, die gegenüber dem breiten Fluß des Alexandriners zur Beschränkung des Satzes zwang. (Darum hat, nebenbei bemerkt, die Einführung des Alexandriners in das Sonett in Frankreich den eigentlichen Charakter dieser Gedichtform zerstört, weil ihm die dem Sonett entsprechende epigrammatische Gedrängtheit des Zehnsilblers fehlt, genau so wie im Deutschen der nur weibliche Reim des italienischen Sonetts langweilig klingt, während er dort — im Italienischen — infolge der mannigfachen Endungsvokale gerade eine besondere Wirkung enthält, so daß also das Sonett in der Tat eine rein italienische und im Grunde unübertragbare Form darstellte.) Stand diese Schwierigkeit nun dem Gebrauche des Zehnsilblers überhaupt entgegen, so widerstrebte andererseits dem jambischen Metrum im besonderen die Struktur der französischen Sprache, welche viel eher eine daktylisch-anapästische als eine jambisch-trochäische Verteilung der Tonsilben zuläßt.

Hier muß einem nahe liegenden Einwand begegnet werden. Es sind im Bereiche der romanischen Philologie erbitterte Kämpfe zwischen den Vertretern der Alternationstheorie und denen der akzentuierenden Theorie ausgefochten worden. Man

darf diesen Streit heute wohl als gegenstandslos betrachten; daß die Saransche Lehre einseitig dogmatisiert, kann wohl als allgemeine Ueberzeugung gelten. Das Beste darüber findet sich in Voßlers Besprechung des Saranschen Buches über den französischen Rhythmus und dort findet sich auch jener Einwand, auf den ich hier eingehen möchte. Es heißt da nämlich, die Lehren der Alternationstheoretiker ebenso wie die ihrer Gegner liefen letzten Endes nur darauf hinaus, eine Anweisung dafür zu geben, wie französische Verse zu lesen seien, sagten also über das Wesen des Verses selbst nichts aus. Auch Walther Suchier spricht sich in seinem Aufsatz »Das Problem des französischen Verses«, wo er die sämtlichen Theorien zusammenfassend würdigt, in ähnlichem Sinne aus. Dazu wäre vielleicht dies zu sagen: Gewiß handelt es sich bei diesen Lehren um Arten des Lesens, des Vortrags, und ganz gewiß ist es für weite Gebiete und Epochen der Dichtung belanglos, wie man sie vorträgt oder liest. Die alten Nationalepen, das klassische Drama, das Drama Shakespeares kann jede Art des Vortrags ertragen ohne in seiner Wirkung irgendwie zu leiden. Die Dichtung Baudelaires aber ist nicht von so kräftiger Statur; bei ihr ist in der Tat die Art des Vortrags entscheidend. Liest man Baudelairesche Gedichte unmusikalisch und klanglos vor, so bleiben sie ohne jede Wirkung, ja meistens wirken sie dann geradezu abstoßend. Es ist der gleiche Fall wie mit den Gedichten Rilkes in der deutschen Sprache. Diese Dichtung ist eine Kunst des Klanges, der Melodie, der Harmonie und sobald diese nicht mehr hörbar ist, ist sie im Zentrum ihres Seins getroffen.

*

Es bleibt noch als letzte wichtige Form des Baudelaireschen Gedichts der Achtsilbler zu erwähnen übrig. Nach dem

Alexandriner ist es der Vers, den er am häufigsten gebraucht hat, nämlich – wir folgen wieder Cassagnes Statistik – im ganzen in 36 Gedichten, und zwar in 33 allein, in zweien mit dem Fünfsilbler, und in einem mit einem Refrain von Sechs- und Viersilblern zusammen.

Hier ist das Vorbild Gautiers wohl von hervorragendem Einfluß gewesen; bekanntlich hat ja gerade Gautier besonders diesen Vers gepflegt und zu ganz eigenartiger Schönheit erhoben. Am deutlichsten scheint mir dieser Einfluß in dem Gedicht *Rêve parisien* (126) sichtbar zu sein, das allerdings auch seinem Inhalt nach sich der Art Gautiers nähert, wie auch darin, daß es sich hier, wie bei Gautier fast immer, um eine malerische Anschauung handelt. Eine Strophe wie diese:

Babel d'escaliers et d'arcades,
C'était un palais infini,
Plein de bassins et de cascades
Tombant dans l'or mat ou bruni;

und alle folgenden könnten beinahe von Gautier selbst sein, was freilich nicht allzu wörtlich zu nehmen ist; denn es besteht immerhin doch ein merklicher Unterschied, vor allem, um beim technischen zu bleiben, daß Gautier das jambische Maß mehr herausklingen läßt als Baudelaire, der es, wie mir scheint, hier geradezu zu vermeiden sucht. Wir wiesen schon darauf hin, daß Gautier die überraschende Variabilität Baudelaires fehle. Allein in dem Gedicht *Rêve parisien* finden wir eine große Zahl sehr aparter Verse, so diesen:

Des nappes d'eau s'épanchaient, bleues,

wo durch das einzelne Wort am Ende eine ganz eigenartige Teilung erfolgt. Ganz ähnliche in diesen beiden:

Ou de gigantesques naïades,
Comme des femmes, se miraient.

Und um sich einen Begriff von der Reichhaltigkeit des Verses zu machen, betrachte man nur das rhythmische Schema dieser Strophe:

Insouciants et taciturnes,
Des Ganges, dans le firmament,
Versaient le trésor de leurs urnes
Dans des gouffres de diamant.

Trotzdem muß man bei dem Vergleich mit Gautier zugeben, daß Baudelaire nicht jene leichte, elastische, freilich auch etwas spielerische Grazie und Gewandheit gegeben ist wie jenem und daß selbst dieser scheinbar so sehr zum Anmutigen prädisponierte Vers bei ihm einen Zug ins Erhabene und Düstere erhält. Wir erinnern nur an das Gedicht *Le Vampire*, das in anderem Zusammenhang schon erwähnt wurde und wo man kaum mehr an das Vorbild Gautiers zu denken wagt. Oder dann gar *Le vin de l'assassin*, das völlig selbständig und eigenartig ist und das zeigt, daß der Achtsilbler sehr wohl und in durchaus seiner Natur entsprechender Weise auch zu ganz anderen als nur anmutigen und hübschen Wirkungen brauchbar ist; denn wie ließe sich die abgerissene heisere Sprache des trunkenen Mörders besser darstellen als in diesem kurzen Vers, der dazu wie geschaffen erscheint? Und endlich ist er in einem Gedicht wie *Abel et Caïn* (144) ausgezeichnet am Platze. Der kurze Anruf, der etwas imperatives hat, der scharfe Kontrast, der jedesmal zwischen zwei aufeinderfolgenden Verspaaren besteht, würde hier einen längeren Vers überhaupt nicht zulassen, wenn nicht die Wirkung der Gegenüberstellung völlig vernichtet werden sollte.

Race d'Abel, voici ta honte;
Le fer est vaincu par l'épieu!

Race de Caïn, au ciel monte
Et sur la terre jette Dieu!

Gautier, dem wiederum dies nicht gegeben war, empfand es bei Baudelaire sehr wohl. Denn nichts anderes meint er, wenn er in der *Notice* schreibt, Baudelaire habe in dem Gewebe seines Stils Gold- und Seidenfäden mit groben, kräftigen Hanffäden verwoben.

*

Wir blicken zurück. Im Grunde ist uns nichts begegnet, was in einer irgendwie auffälligen Weise gegen die rhythmischen Gebräuche der Zeitgenossen verstieße. Baudelaire gebraucht wie sie mit Vorliebe den klassischen Vers, den Alexandriner, er teilt mit ihnen die Zurücksetzung des Zehnsilblers und im übrigen hat er selbst keine neue Versform, keine neue rhythmische Technik geschaffen, ebenso wenig wie er sich der Tradition der strengen Form ernstlich widersetzt. Den ternären Vers der Romantik, den diese mit großer revolutionärer Geste inthronisiert hatte, gebraucht er nur in bescheidenem Maße, genau so übrigens wie sein Erfinder Viktor Hugo, der mit seiner eigenen Erfindung fast allzu diskret umgegangen ist. Wir sehen, der Rhythmus ist, so wenig wie die Technik des Reimes, das Entscheidende, keines von beiden gibt uns den Schlüssel zum tieferen Verständnis Baudelairescher Verskunst. Sie beide sind die Basis, das Gerüst, das er braucht, um den hohen, klingenden Ton seiner Dichtung zu tragen und zu stützen. Wir werden weiter sehen, daß kein einzelnes Element der poetischen Technik als eigentliche Ursache, als das erzeugende Moment betrachtet werden kann, aus dem sich die Musikalität dieser Verse unmittelbar ableiten ließe. Sie erscheint uns immer mehr als ein selbständiges

Agens, das im Grunde aus keinem technischen Kniff hervorgeht und doch von ihnen allen abhängig ist. Denn gerade diese ganz auf den Klang gestellte Dichtung verträgt nun andererseits nicht die leiseste Schwäche der Technik. Wo eine solche vorhanden ist, wird sie sofort peinlich bemerkt und wirkt mehr oder minder störend auf den Eindruck des Ganzen. Wer würde über technische Mängel im Shakespeareschen Vers oder im alten Epos stolpern? Kein Mensch; man würde sie kaum bemerken. So wird uns denn immer klarer, daß sich die Musikalität des Gedichtes nicht als eine gesonderte und etwa den übrigen gleichartige technische Qualität darstellt, sondern daß sie nichts anderes ist als das eigentliche Ethos des Dichters, der Ton, auf den sein Geist gestimmt ist, der Ausfluß und die notwendige Folge der Überzeugung, die in Baudelaires Zeit erwacht, daß Kunst nicht mehr das Aussprechen und die Gestaltung großer Gedanken sei – das ist, wie Baudelaire einmal selbst sagt, den Zeiten der großen Gemeinplätze vorbehalten, denn jetzt sind diese großen Gedanken nur noch Gemeinplätze – sondern daß Kunst jetzt die Verwandlung eines Gegenstandes in Form sei, die Möglichkeit, mit anderen Worten, einen Gegenstand durch die Metamorphose in die Form zum ästhetischen Genusse tauglich zu machen. In einer Formel ausgedrückt: Musikalität ist die Form, die *L'art pour l'art* in der Dichtung annimmt.

Die Assonanz und die Alliteration

Als tüchtiger Historiker eröffnet Cassagne dieses Kapitel mit der Erforschung der Quellen, aus denen Baudelaire die Anregung zum Gebrauch der Assonanz und der Alliteration geschöpft hat. Das Ergebnis ist kurz gesagt dieses: Baudelaire wurde zuerst durch Sainte-Beuve, vor allem durch die *Poésies de Joseph Delorme* auf die Mittel klanglicher Wirkung hingewiesen, wie auch auf ihren Ursprung aus der griechischen und lateinischen Dichtung; dann aber fand er sie auch durch eigene Erfahrung bei Edgar Allan Poe wieder, wo ihr Eindruck bei der Faszination, die dieser Dichter auf ihn ausübte, gewiß ein ganz außerordentlicher war. In der Hauptsache wird uns dies alles von Baudelaire selbst bezeugt, insbesondere sind hierfür die in der Einleitung genannten Stellen aus der Vorrede zu den *Fleurs du Mal* von Wichtigkeit, wo er von der geheimnisvollen Prosodie der französischen Sprache redet und davon, inwiefern die Poesie die Musik berühre. Nun haben wir es ja hier nur mit einer Notiz zu tun, die später noch weiter ausgeführt werden sollte und bei der er das eigentlich Wesentliche leider für sich behalten hat. Cassagne ist in der Interpretation dieser Bemerkungen offenbar etwas zu voreilig, denn er bezieht die Worte sofort und ausschließlich auf Assonanz und Alliteration, während Baudelaire sichtlich einen viel weiteren und nicht nur technischen Sinn im Auge hatte. Gerade deswegen wählte er den vagen Ausdruck Prosodie, von dem sich nicht sagen läßt, was er hier eigentlich bedeuten soll, und warum sollte er geheimnisvoll sein, wenn es sich bloß um so einfache und klare Dinge wie Assonanz und Alliteration handelt? Sodann lag es überhaupt nicht in Baudelaires Art sich über so spezielle Dinge der Technik im einzelnen auszusprechen. Seine Essays in dem Bande *L'Art Romantique* legen

davon hinreichend Zeugnis ab. Diese Dinge waren für ihn zu selbstverständlich und zu sehr eine interne Angelegenheit des poetischen Handwerks, als daß sie der Aufzeichnung für würdig erachtet worden wären. So schreibt er denn auch nur in jener Vorrede, – die er bekanntlich auf den ausdrücklichen Wunsch seines Verlegers anfertigen wollte – einige Notizen nieder, die er später ausführen will, dann aber hält er es doch nicht mehr der Mühe wert darüber zu reden und in einem anderen Entwurf der gleichen Vorrede findet sich die Notiz: *Je désire que cette dédicace soit inintelligible.*

Bei Cassagne beobachten wir hier eine merkwürdige Unsicherheit. Er erwähnt den *Traité général de Versification française* von Becq de Fouquières aus dem Jahre 1879 und sagt, man habe diesen scharf kritisiert, weil er in seiner Untersuchung den Anschein erweckte, als beruhe die Dichtung allein auf Assonanz und Alliteration. Vielleicht, meint Cassagne, habe er das intellektuelle Moment nicht genügend berücksichtigt, die Gedanken und Bilder, welche die wichtigste Stelle einnehmen; unter diesem Vorbehalt aber könne man sehr wohl zugeben, daß Assonanz und Alliteration zu einem großen Teil und mit demselben Recht wie der Rhythmus – den hervorzuheben sie übrigens oft beitrügen – den musikalischen Reiz des Gedichtes begründen. Er ist noch nicht so weit vorgedrungen, zu erkennen, daß dieser musikalische Reiz, von dem er auch sonst öfters spricht, nicht irgend etwas sekundäres ist, das zuweilen aus dem Zusammenwirken der verschiedenen formalen Faktoren hervorgeht, sondern daß er geradezu der metaphysische Grund ist, aus dem die ganze Dichtung Baudelaires und seiner Zeit – die Dichtung der Dekadenz im weitesten Sinne – entspringen, daß nicht Reim, Rhythmus, Assonanz und Alliteration die Musikalität erzeugen,

sondern daß der musikalische Grundcharakter dieser Dichtung alle diese Hilfsmittel heranzieht beziehungsweise erfindet um sich klarer und vollendeter zum Ausdruck zu bringen. Kein Mensch wird behaupten wollen, daß die gewöhnliche Alliteration, die alle Augenblicke vorkommt — »der Wind weht« — irgend einen musikalischen Reiz habe; und Assonanzen kommen, wenn man nur einmal fünf Minuten darauf achtet, in der alleralltäglichsten Rede zu Dutzenden vor. Den althochdeutschen Stabreimversen kann man in dem Sinne, in dem hier von Musikalität gesprochen wird, gewiß keinen musikalischen Klang zusprechen. In all diesen Fällen handelt es sich erst um den Rohstoff, der erst durch die verfeinerte Technik einer späten Kunst zu jenen außerordentlichen Wirkungen befähigt wird, die wir bei Baudelaire beobachten. Freilich trägt auch der Rohstoff schon die musikalische Disposition in sich, genau so wie die Sprache an sich — so zu sagen ihrer Veranlagung nach — implicite schon die Fähigkeit zur künstlerischen Formung in sich trägt.

Ausgezeichnet aber sind die Bemerkungen, die Cassagne ferner an diesen Gegenstand anknüpft. Vor allem sind es zwei Beobachtungen, die festgehalten zu werden verdienen. Einmal weist er darauf hin, daß man sich die Entstehung solcher Assonanzen und Alliterationen im dichterischen Schaffen nicht als willkürliche Erfindung und Fabrikation denken dürfe, daß sie nicht methodisch gesucht und gefunden werden, sondern daß es sich hier um ein »natürliches Phänomen« und eine »permanente Tendenz« handle. Er meint, die Assonanz und die Alliteration ergebe sich durch einfache Assoziation, wobei zunächst wohl an reihenartige Aufzählungen zu denken wäre. Hier kommt Cassagne dem Wesen dessen, was hier Musikalität genannt wird, schon sehr nahe. Vor allem ist es

sehr treffend von einer permanenten Tendenz des Dichters zu sprechen, genauer vielleicht von einem Bedürfnis geradezu des Ohres, so daß der Dichter beim Schaffen, ganz ohne sich dessen noch bewußt zu werden, Verse verwirft, die von einer mangelhaften Harmonie der Klänge, im speziellen Fall der Assonanzen und Alliterationen sind. Es wird auch niemals möglich sein, für diese Dinge genaue Regeln und Gesetze aufzustellen so wie man es seit Jahrhunderten für den Reim, den Rhythmus, die Strophe und viele andere Elemente des Gedichtes getan hat und noch tut. Denn es liegt im Wesen dieser Vokal- und Konsonantenharmonien, daß sie etwas Fließendes und Ungewisses haben, das sich der exakten Beobachtung entzieht. Es gibt zu viele verschiedene Möglichkeiten der Gruppierung, zu viele Abweichungen, die durch den syntaktischen Bau des Verses notwendig werden, als daß man allgemein verbindliche Vorschriften aufstellen oder allgemein verbindliche Erklärungen geben könnte.

Zum zweiten spricht Cassagne eine schon früher angedeutete, aber allerdings von ihm nicht mit Konsequenz durchgeführte Meinung aus, daß die Alliterationen und Assonanzen Baudelaires keineswegs immer einen präzisen Sinn und eine klar erkennbare Bedeutung, ich sagte dort: einen naturalistischen Sinn hätten. Er bemerkt richtig, daß meistens kein bestimmtes Gefühl, kein bestimmter Gedanke durch sie ausgedrückt werden solle, daß ihre Wirkung nur eine mehr oder minder starke Kohäsion, eine Fülle des Verses sei, zu der — fügt er vorsichtig hinzu — freilich auch noch andere Ursachen beitragen mögen; jedenfalls, meint er etwas resigniert, liege sicherlich in ihnen ein dem Ohr sehr angenehmer Reiz, und hier spricht er nun auch aus, was wir schon anläßlich des Reimes darlegten, daß nämlich Baudelaire offenbar nicht der Überzeugung Sainte-

Beuves war, der Reim sei die einzige Harmonie des französischen Verses. Hier macht er in Paranthese eine wichtige Anmerkung; nämlich, daß der Reim ja selbst nur eine, durch eine Alliteration verstärkte Assonanz sei, wobei aber doch zu betonen ist, daß dem Reim doch eine besondere Stellung zukommt, insofern er den Vers abschließt, also nach einem regelmäßigen Intervall immer wiederkehrt, daß er also gewissermaßen erwartet wird und einen markanten Einschnitt im Gedicht bezeichnet. Er verhält sich zu den übrigen Assonanzen und Alliterationen etwa so wie der Versschluß zur Cäsur im Inneren des Verses, welche nicht so unbedingt festgelegt ist und zuweilen auch gänzlich verwischt oder auch plötzlich verdoppelt auftreten kann. Man kann daher sagen, daß erst auf dieser Stufe der Kunst der Reim den höchsten Sinn erhalte, dessen er fähig ist, indem er erst jetzt organisch in das Ganze des Gedichtes eingefügt wird und, durch den untergründigen harmonischen Fluß der Vokal- und Konsonantenbeziehungen gestützt und betont, nicht mehr als ein äußerlich technischer Kunstgriff am Schluß des Verses zusammenhanglos auftritt, daß jetzt nicht mehr nach jedem Reimwort der Faden des Klanges abreißt um dann erst am Ende der nächsten Reimzeile wieder angeknüpft zu werden, sondern daß jetzt jeder Reim durch eine Unzahl von melodischen und harmonischen Relationen schon vorbereitet und festgehalten und eingeprägt wird. Man könnte, um die Bedeutung des Reimes näher zu kennzeichnen, noch sagen, daß er der Punkt ist, an dem der unterirdische Fluß der inneren Gleichklänge des Verses an die Oberfläche tritt und deutlich auch dem Verstande faßbar wird, während die Assonanzen und Alliterationen erst einer viel eindringenderen Betrachtung bedürfen um auch rein verstandesmäßig greifbar zu werden. Will man die Terminologie der

modernen Kunstwissenschaft hierher übertragen, so wäre der Reim und der innere Gleichklang des Verses als das malerische, der Rhythmus als das lineare Moment zu bezeichnen und jetzt können wir vielleicht die früher gezogene Parallele zu dem Übergang vom linearen zum malerischen Stil in der Malerei dahin erweitern und korrigieren, daß wir den analogen Übergang in der Geschichte der Dichtung als den vom rhythmischen zum musikalischen Stil auffassen. Genau so wie der Maler des linearen Stils nur den Kontur, nur die Farbflächen auffaßt und darstellt, so dichtet der Dichter des rhythmischen Stils nur auf der Basis eines rhythmischen Rahmens, indem er lediglich den sprachlichen Ausdruck diesem Rahmen anpaßt — natürlich braucht dies nicht immer in so grober Weise zu geschehen wie es hier angedeutet ist — und wie dem linearen Maler die Kenntnis der Atmosphäre fehlt, so fehlt dem vormusikalischen Dichter die Kenntnis jener geheimnisvollen Prosodie, von der Baudelaire spricht.

Man darf aber, will man ein klares Bild von diesen Dingen gewinnen, nicht, wie Cassagne es tut, einzelne Verse herausgreifen, die besonders auffällige Assonanzen und Alliterationen enthalten wie diese aus *Lesbos*, das in den *Epaves* erschienen ist:

Lesbos où les baisers sont comme les cascades . . .
Et courent sanglotant et gloussant par saccades

sondern es empfiehlt sich, irgend ein Gedicht als Ganzes zu betrachten. Zur Erläuterung sei dieses Verfahren an einem Gedicht, nämlich *Le Léthé* durchgeführt. Gleich in der ersten Zeile haben wir eine sehr typische Erscheinung:

Viens sur mon coeur, âme cruelle et sourde

Die beiden mit — *c* — beginnenden Wörter sind zwischen die beiden mit — *s* — beginnenden eingeschaltet. Diese Art

von Verknüpfung zweier Alliterationspaare ist höchst charakteristisch und bei Baudelaire oft anzutreffen. Man könnte sie nach dem Vorbild des Schaltreims als Schaltalliteration bezeichnen. In der zweiten Zeile ist nur ein Alliterationspaar vorhanden:

Tigre adoré, monstre aux airs indolents

dagegen beobachten wir hier eine dreimalige Wiederkehr des o-Lautes, wobei der mittlere nasaliert ist. Grammont weist in der zitierten Studie darauf hin, daß die Nasalierung eine ähnliche Wirkung wie der Wortakzent hinsichtlich des Nachdrucks des betreffenden Vokals habe. In der dritten Zeile wird diese Assonanz fortgeführt:

Je veux longtemps plonger mes doigts tremblants

Hier ist gleichzeitig auch eine neue Alliterationsreihe eingeführt: *l*ongtemps – *pl*onger – trem*bl*ants, zwischen deren beiden letzten Glieder noch einmal auf die d-Assonanz der zweiten Zeile zurückgegriffen wird. Außerdem findet sich in diesem Vers noch eine interne Assonanz – die anderen greifen, wie wir sehen, über die Grenzen des Verses hinaus – nämlich longt*em*ps–trem*bl*ants, die durch die Parallele mit dem zweimaligen *on*-Laut eine prägnante Bedeutung erhält. Im vierten Vers wird dann zunächst die d-Assonanz weiter geführt und zwar – betont – gleich zu Anfang:

Dans *l'*épaisseur de ta crinière *l*ourde

Die l-Assonanz, die oben dreiteilig und mit anderen Konsonanten auftrat, wird hier in reinerer und einfacherer Form wiederholt. Die zweite Strophe knüpft unmittelbar an, schon durch die Anastrophe:

Dans tes ju*p*ons rem*pl*is de ton *p*arfum

aber auch durch eine neue, dritte Variation der l-Assonanz, die hier beinahe unmerklich in eine p-Assonanz übergeht; ein

klassisches Beispiel dafür, wie zwei getrennte Alliterationsreihen durch Beibehaltung eines Lautes verknüpft werden können. Auch die o-Assonanz wird fortgesetzt und zwar jetzt in zweimaliger Nasalierung; das sind schon beinahe Posaunenstöße, die auf den Schlußeffekt in der folgenden Zeile vorbereiten. Zu dem gleichen Zweck — dem der Vorbereitung — wird die d-Alliteration, die mit *dans* aufgenommen war, im Verlauf des Verses ganz aufgegeben; es ist wie das Aussetzen eines Instrumentes, das erst am Schluß wieder miteinfällt. Denn die zweite Zeile bedeutet klanglich einen Schlußpunkt, hinter ihr liegt ein Einschnitt:

Ensevelir ma tête endolorie.

Eine flüchtige, aber scharftönende Assonanz besteht zwischen *remplis* und *ensevelir*, aber der Haupteffekt konzentriert sich nun auf *endolorie*, wo die Elemente der Hauptassonanzen und Alliterationen in massiver Zusammenballung sich noch einmal wiederholen: die d-Alliteration setzt wieder ein, die l-Alliteration schließt einfach und klar ab und den Hauptreiz übt natürlich das volltönende zweimalige —*o*— aus. Daneben hat auch dieser Vers seine interne Assonanz, — *ensevelir* und *endolorie* — die ihm seinen eigenen Klang verleiht. Man muß diese Verse oft lesen und es schadet nichts, wenn man sich diese Dinge einmal klar zum Bewußtsein bringt; dann wird man erst bemerken, wie gerade hier die vielfältig variierte Assonanz des o-Lautes dem Wort *endolorie* — das allerdings auch schon an und für sich von prachtvoller Klangwirkung ist — ein eigenartiges, fast möchte ich sagen magisches Relief gibt.

Jetzt aber haben sich die Klänge so kompliziert, daß ein kurzer Abbruch nötig geworden ist und so folgt, ohne unmittelbare Verknüpfung, in der dritten Zeile eine sehr einfache

Form, nämlich zwei nebeneinander stehende Alliterationspaare:

Et respirer, comme une *fl*eur *fl*étrie

In *– fl –* ist die l-Alliteration noch einmal aufgenommen und in der folgenden Zeile, der letzten der Strophe:

Le doux re*l*ent de mon amour dé*f*unt

ist sie in einer Zerlegung, die uns nun schon nicht mehr völlig neu ist, zum Abschluß gebracht, so daß der Einschnitt hinter dem zweiten Vers kein unbedingter ist und ein gewisser Uebergang stattfindet. Außerdem begegnen wir in diesem Vers wieder einer Schaltalliteration *mon amour* ist zwischen *doux – de-dè-funt* eingeschoben. – Man beachte in dieser Strophe auch die charakteristische Verteilung des Klanges, bei der in der ersten und vierten Zeile der dumpfe Laut, *on, un, ou,* in den beiden mittleren *e* und *i* den Ton angeben.

Die dritte Strophe beginnt mit einem heftigen Aufschrei, der durch eine dreifache i-Assonanz gekennzeichnet ist:

Je veux dorm*i*r! dorm*i*r plutôt que v*i*vre!

ebenso wie durch die Wiederholung von *dormir,* welche wieder in eine andere Alliteration, *veux – vivre,* eingeschaltet ist. – Der zweite Vers zeigt in der ersten Ausgabe eine Variante:

Dans un sommeil douteux comme la mort

Später trat dafür ein:

Dans un sommeil aussi doux que la mort

Ich vermute, daß die Änderung aus rhythmischen Gründen vorgenommen wurde. Außerdem ist *douteux* wohl als zu dumpf empfunden worden und wurde durch das kontrastreichere *aussi doux* ersetzt, das außerdem auch noch an die i-Assonanz der vorhergehenden Zeile anknüpft und mit *sommeil* alliteriert.

Im dritten Vers:

J'étaler*ai* mes bai*sers* sans remord

tritt eine Assonanz auf, die man fast als Binnenreim empfindet, wohl deswegen, weil sie auf zwei gleichmäßig auf die ganze Ausdehnung des Verses verteilte Tonsilben fällt; wir werden sie in ganz genau derselben Form in der Schlußstrophe noch einmal antreffen. Durch das anlautende — *é* — wird sie noch unterstrichen. Merkwürdigerweise finden wir dann gleich noch einen solchen Binnenreim: *remord* reimt mit *corps* in in der nächsten Zeile:

Sur ton beau corps poli comme le cuivre.

Hier herrscht im Gegensatz zum Beginn der Strophe der o-Laut; der Aufschrei wird gedämpft; wir beobachten die interne Alliteration *corps — cuivre.*

Die nächste, vierte, Strophe, beginnt mit einer sehr effektvollen Schaltalliteration:

*P*our eng*l*outir mes sang*l*ots apaisés.

Der Vers ist von hoher klanglicher Schönheit; sieht man näher zu, so bemerkt man ein ganzes Gewirr von lautlichen Beziehungen und Kontrasten neben den beiden genannten, die natürlich die markantesten bleiben. So fällt zum Beispiel die ou-Assonanz in *pour engloutir* auf, an die sich harmonisch der o-Laut von *sanglots* anschließt, während die Assonanz des en-Nasals sich mit ihr verschränkt. Andererseits verbindet sich das — *s* — von *sanglots*, das ja stimmlos ist, sehr harmonisch mit den beiden folgenden stimmhaften — *s — sanglots apaisés.*

Die drei folgenden Verse der Strophe bieten einen reizvollen Kontrast von i- und ou-Lauten:

Rien ne me vaut l'abîme de ta co*u*che;
L'o*u*bli pu*i*ssant hab*i*te sur ta bo*u*che,
Et le Léthé co*u*le dans tes baisers.

Auch hier ist wieder eine binnenreimartige Assonanz von *–e–* zwischen *Léthé* und *baisers* vorhanden, die um so mehr hervortritt, als *Léthé* die Cäsur hinter sich hat.

In der folgenden, fünften Strophe erscheint eine reiche d-Alliteration:

A mon *d*estin, *d*ésormais mon *d*élice,
J'obéirai comme un pré*d*estiné;
Martyr *d*ocile, innocent con*d*amné,
*D*ont sa ferveur attise le supplice.

Die erste Zeile zeigt in Verschränkung eine zweite Alliteration: *mon – désormais – mon*, nach dem Schema a–b–b–a–a–b. Natürlich hat – was nicht unmittelbar mit dem hier zu behandelnden Gegenstand zu tun hat – auch die Wirkung des zweimal auftretenden Stammes *destin*, zwischen dessen beide Formen das ähnlich gebaute, aber klanglich etwas abstechende *délice* eingeschoben ist, einen beträchtlichen Anteil an dem Effekt der Strophe. Im zweiten Vers steht ein Binnenreim, der genau wie der am Ende der dritten Strophe – *Léthé – baisers* gebaut ist, ja sogar denselben Vokal aufweist: *J'obéirai – prédestiné.* – Im dritten Vers kommt eine dreiteilige i-Assonanz: *Martyr – docile – innocent*, die sich mit einer s-Alliteration: *docile – innocent* durchkreuzt.

Die sechste, letzte Strophe, die früher als wegen des in ihr liegenden Metrumwechsels merkwürdig erwähnt wurde, beginnt mit dem angedeuteten Binnenreim, der im Bau genau dem von *J'étalerai mes baisers* in der dritten Strophe entspricht:

Je suce*rai* pour noy*er* ma rancoeur.

Klanglich am auffälligsten scheint mir sodann die s-Alliteration von *sucerai* mit *ciguë* am Schluß der zweiten Zeile:

Le népenthès et la bonne ciguë

und die in sie eingeschaltete Assonanz von *rancoeur* und

népenthès, wobei die Wirkung der ersteren in der großen Entfernung der beiden alliterierenden Worte, zwischen denen der s-Anlaut sonst nicht mehr auftritt, begründet ist; wie mir denn überhaupt, soweit ich meinem Gehör trauen darf, gerade derartige Alliterationen als die einprägsamsten erscheinen. *Rancoeur* und *népenthès* zeigen uns als besonders schönes Beispiel die vorzügliche Eignung gerade des Nasallautes zur Assonanz, für die wir schon eine Beobachtung Grammonts zitieren konnten. *Bonne* alliteriert mit der folgenden – bekanntlich also das neue, jambische Metrum beginnenden – Zeile:

Aux *b*outs charmants de cette gorge aiguë.

Im übrigen fällt höchstens noch die Fortführung der an-Assonanz in *charmants* auf, die sich dann an fast derselben Stelle im letzten Vers: *emprisonné* wiederholt. Es berührt seltsam, daß gerade die letzte Strophe verhältnismäßig arm an starken Klangeffekten ist; überhaupt darf man wohl sagen, daß sie gegenüber den vorhergehenden etwas abfällt. Auch der Übergang in das jambische Maß, den wir betrachteten, ist nicht recht glücklich und doch noch etwas hart.

*

Es liegt nahe, auf die hier gemachten Untersuchungen das alte Schlag- und Schimpfwort der Lautschieberei in neuer Bedeutung anzuwenden. Ich bin mir dessen bewußt, ebenso wie ich des Vorwurfs gewärtig bin in der Annahme lautlicher und klanglicher Zusammenhänge zu weit gegangen zu sein; ich bin mir bewußt, daß in der Tat manches von dem, was ich in der vorliegenden Analyse behauptet habe, nicht Stich hält und vielleicht einer anderen Interpretation bedarf, aber ich muß darauf bestehen, daß gerade auf diesem umstrittenen Gebiet der klanglichen Wirkungen das Schaffen des Künstlers nicht als ein allzu instinktives und zufälliges aufgefaßt wird.

Das große Vorbild Baudelaires, Edgar Allan Poe, kann uns einen Fingerzeig geben, wie weit wir hier gehen dürfen. Man braucht nur ein einziges Gedicht Poes durchzulesen, so drängt sich einem geradezu eine Fülle von Assonanzen und Alliterationen und anderen noch komplizierteren lautlichen Komplexen auf, auch ohne daß uns Poe – wie er zum Ueberfluß tatsächlich getan hat – die Bewußtheit und Absichtlichkeit dieser Wirkungen zu versichern brauchte. Danach kann es uns, die wir wissen, wie genau Baudelaires Kenntnis von Poe war, wie hoch er ihn als Dichter schätzte, nicht zweifelhaft sein, daß er ihm auch in dieser Hinsicht nachgefolgt ist; sein eigenes Wort von der geheimnisvollen Prosodie der französischen Sprache wird uns jetzt erst in seinem ganzen Umfange klar und wir verstehen, daß ihm das Geschäft des Versemachens eine furchtbare Anstrengung bedeutete, daß er weit entfernt war von der sorglos improvisierenden Art Mussets, den er darum auch tief verachtet, ja verabscheut, und daß ihm das Dichten ein ewiges Prüfen und ein unaufhörliches Horchen auf den hohen Klang war, der ihm unverrückbar als das Ideal vorschwebte.

Die Wiederholung

In carefully thinking over all the usual artistic effects — or more properly *points*, in the theatrical sense — I did not fail to perceive immediately that no one had been so universally employed as that of the *refrain*. The universality of its employment sufficed to assure me of its intrinsic value, and spared me the necessity of submitting it to analysis. I considered it, however, with regard to its susceptibility of improvement, and soon saw it to be in a primitive condition. As commonly used, the *refrain*, or burden, not only is limited to lyric verse, but depends for its impression upon the force of monotone — both in sound and thought. The pleasure is deduced solely from the sense of identity — of repetition. I resolved to diversify, and so heighten the effect, by adhering in general to the monotone of sound, while I continually varied that of thought: that is to say, I determined to produce continuously novel effects, by the variation *of the application* of the *refrain* — the *refrain* itself remaining, for the most part, unvaried.

Das ist die bekannte Stelle in der *Philosophy of Composition*, an die man sich sofort erinnert, wenn von den Effekten der Wiederholung bei Baudelaire die Rede ist, also vom Gebrauch des Refrains im weitesten Sinne.

Es könnte zunächst seltsam erscheinen, daß Baudelaire sich dieser Hilfsmittel überhaupt bediente. Man könnte vermuten, daß sie, die ihre Herkunft vom Volksliede noch allzu deutlich verraten, ihm für seine Kunst nicht angemessen erschienen. Das Gedicht *Invitation au voyage* würde man ihm in der Tat kaum zutrauen, würde man nicht aus der Eigenschaft des Inhalts den Verfasser erkennen. Es hat eine etwas gekünstelte Form, zumal die Strophe, die durch den Refrain als Ganzes gekennzeichnet wird, in Wirklichkeit aus zwei formal in keiner

Weise verknüpften sechszeiligen Strophen besteht. Dadurch erhält der Refrain eine etwas unsichere Stellung. Wiederholt er sich zum ersten Male — nach der zweiten Doppelstrophe also — so ist man nicht recht orientiert und hat keinen Überblick mehr über den Aufbau des Ganzen. Als besonders wirkungsvoll wird man dieses Gedicht kaum bezeichnen können. Das Volksliedhafte tritt in der Anordnung der Verse deutlich hervor wie auch darin, daß der Refrain jedes Mal ganz unverändert und ohne tieferen Zusammenhang mit dem Text der Strophe wiederkehrt. Das alles bildet, meinem Empfinden nach, einen beinahe grotesken Gegensatz zu dem so ganz und gar nicht volksliedmäßigen Inhalt des Gedichtes. Ich zitiere die zweite Strophe:

Des meubles luisants,
Polis par les ans,
Décoreraient notre chambre;
Les plus rares fleurs
Mêlant leurs odeurs
Aux vagues senteurs de l'ambre,
Les riches plafonds,
Les miroirs profonds,
La splendeur orientale,
Tout y parlerait
A l'âme en secret
Sa douce langue natale.

Von der Naivität des Volksliedes, die die chansonhafte Form gewissermaßen fordert, ist hier gewiß nichts zu verspüren.

Ein ähnlicher Fall liegt in dem Gedicht *Le jet d'eau* vor, wo ebenfalls der Refrain immer nach zwei graphisch zu einer

Strophe zusammengefaßten Strophen wiederkehrt, nur daß es sich hier um vierzeilige Strophen von Achtsilblern handelt – also eine sonst bei Baudelaire ziemlich gewöhnliche Form – und daß der Refrain hier nicht weniger als sechs Zeilen umfaßt, welche dreimal völlig gleich wiederholt werden. Das wirkt ganz zweifellos nur störend und unterbricht die außerordentlich schönen Achtsilblerstrophen in geradezu unangenehmer Weise. Die Wiederholung vollends einer ganzen Serie gleicher Verse bewirkt gerade das Gegenteil von dem, was die Metriker dem Refrain zuschreiben, nämlich Langeweile. Der Refrain ist hier durch allzu große Anschwellung um seine Wirkung gebracht. Gerade hier hätte Baudelaire die Ausführungen Poes befolgen sollen, der unmittelbar im Anschluß an die von uns zitierte Stelle ausspricht, daß der Refrain um der angeführten Gründe willen – Verschiedenheit des Sinnes bei gleich bleibendem Wortlaut – kurz sein müsse, am besten bestehe er nur aus einem Wort. Einen Refrain dieser Art finden wir bei Baudelaire aber überhaupt nicht, wie er denn, im allgemeinen gesagt, über eine fast nur versuchende und tastende Anwendung nicht hinausgekommen ist.

Cassagne meint, der Refrain bewirke in den beiden besprochenen Gedichten die Vereinigung der beiden Strophen zu einer Einheit. Das ist nicht recht verständlich; denn die Vereinigung kann immer nur in der Natur der Strophen selbst liegen, also etwa in einer Verschlingung des Reimes oder etwas ähnlichem. Bevor ich den Refrain höre, habe ich ja die beiden Strophen schon ganz gehört und bin mir ihrer Getrenntheit bereits bewußt geworden; nun sollte ich also, retrospektiv gewissermaßen, durch den endlich eintretenden Refrain genötigt sein, einen Zusammenhang der beiden Strophen herzustellen? Und auch, daß dies der glücklichste Gebrauch sei,

den Baudelaire vom Refrain gemacht habe, wird man Cassagne schwerlich glauben.

Viel eher trifft das schon zu, wenn wir uns ein anderes Gedicht besehen, in dem Baudelaire in der Tat ein sehr eigenartiger Gebrauch der Wiederholung gelungen ist, wir meinen die *Litanies de Satan*. Hier ist eine wirkliche Litanei in dem Sinne gegeben, wie sie die Kirche versteht, man möchte sagen, die Litanei ist hier zu einem Kunstwerk erhoben. Unwillkürlich hat man beim Lesen die Neigung den Refrain, der alle drei Zeilen wiederkehrt, mit tieferer Stimme und in einem anderen Pathos als die Textzeilen zu lesen: man vermag sich unschwer vorzustellen, daß sie von einem Chor im Wechselgesang mit einem Vorsänger vorgetragen werden. Man muß daher hier wohl auch an den unmittelbaren Einfluß des kirchlichen Vorbildes denken, dessen Kenntnis wir bei Baudelaire ja ohne weiteres voraussetzen dürfen. Ganz außerordentlich wirkungsvoll ist hier auch, daß die beiden letzten Textzeilen mit dem Refrain reimen, während er vorher im ganzen Verlauf des Gedichtes reimlos isoliert war. Dadurch wird der Leser schon auf den Schluß vorbereitet und zwar vorbereitet in einer ganz und gar musikalischen Weise, lediglich aus den klanglichen Eigenschaften des Verses beziehungsweise der Strophe heraus. Es ist ein Prinzip des musikalischen Aufbaues der Form, das wir schon anläßlich des Reimes in anderer Gestalt kennen lernten.

Und dies gerade, diese Möglichkeit der Mitwirkung im musikalischen Aufbau des Gedichts, mag es auch erklären, daß Baudelaire, obwohl er in seinen besten Gedichten den Refrain meidet und ihn im ganzen überhaupt nur verhältnismäßig selten verwendet hat, sich doch immer wieder zu ihm hingezogen fühlt und mit ihm immer wieder im Grunde mehr

experimentiert als ihn gebraucht. Denn während er den Alexandriner und die vierzeilige aus ihm gebildete Strophe mit sicherer Meisterschaft ohne Schwanken immer wieder gebraucht, trifft man die verschiedenen Formen des Refrains in seinen Gedichten – mit einer Ausnahme – immer nur einmal oder höchstens einige wenige Male an. Er wußte, daß hier besondere musikalische Wirkungen verborgen lagen und alle seine Versuche zeigen, daß er sich genau bewußt war, daß der Refrain einer völligen Umformung bedürfe um diese Wirkungen zu erwecken.

So finden wir etwa in *Abel et Caïn* eine ganz andere Art des Refrains. Das ganze Gedicht ist in zweizeilige Strophen geteilt, in Wirklichkeit handelt es sich um Vierzeiler aus Achtsilblern mit Kreuzreim. Die erste Zeile jeder Strophe beginnt mit dem Anruf *Race d'Abel,* die dritte mit *Race de Caïn.* Die Wirkung liegt in der ständigen Alternation, der Antithese der beiden Apostrophen.

Es versteht sich, daß solche Formen wie die Litanei oder wie *Abel et Caïn* nur einmal statthaft sind, ein zweites Mal können sie nicht mehr überraschen und wirken langweilig.

Eine Form hingegen, die sich bei Baudelaire öfters findet, ist die Wiederholung des ersten Verses einer Strophe am Schlusse derselben, wie sie in *Lesbos,* in *L'Irréparable,* in *Le Balcon* und noch einigen anderen gegeben ist. Überall handelt es sich um eine gewöhnliche vierzeilige Strophe, an die dann einfach der erste Vers als fünfter angefügt wird.

L'irréparable ronge avec sa dent maudite
Notre âme, piteux monument,
Et souvent il attaque, ainsi que le termite,
Par la base le bâtiment.
L'irréparable ronge avec sa dent maudite!

Cassagne stellt die Vermutung auf, daß diese Form ein Derivat des alten Triolets sei, das gerade in der Zeit Baudelaires von Théodore de Bauville wieder erweckt worden war und das ein Achtzeiler ist, dessen beide erste Zeilen am Schlusse wiederholt werden, außerdem tritt der erste Vers allein in der Mitte des Gedichtes noch einmal auf. Aus dieser Form bildete Banville dann eine einfachere achtzeilige Strophe, in der der erste und der letzte Vers gleich ist, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Baudelaire durch eine weitere Vereinfachung daraus seine fünfzeilige Refrainstrophe schuf.

Zu diesen Effekten der Wiederholung aber hätte Baudelaire des Poeschen Vorbildes nicht bedurft, hier genügte ihm die französische Tradition allein, außer Banville, auf den eben hingewiesen wurde, vor allem Béranger, ein Virtuose des Refrains, dessen Einfluß auf Baudelaire man sich allerdings recht äußerlich denken muß. Aber auch der Einfluß Poes hat nicht so gewirkt, wie man es eigentlich erwarten möchte. Wohl findet man bei Baudelaire kunstvolle Wiederholungen einzelner Worte oder Formeln, wie diese:

La gloire du soleil sur la mer violette,
La gloire des cités dans le soleil couchant (151)

die unzweifelhaft von Poe beeinflußt sind. Man vergleiche diese Verse:

The leaves they were crisped and sere —
The leaves they were withering and sere;
(Ulalume)

Allein ich möchte derartigen Erscheinungen doch keine allzu große Bedeutung beilegen; denn Baudelaire hat die Möglichkeiten, die hier vorlagen, bei weitem nicht in so weitgehendem Maße ausgenützt, wie Poe dies getan hat; es scheint, daß ihm dies doch nicht ganz angemessen und dankbar genug erschien.

Viel näher kommen wir dem, was er mit dem Refrain letzten Endes wollte, wenn wir ein Gedicht wie *Le Beau Navire* (53) vornehmen. Hier wird die erste Strophe nach der dritten vollständig wiederholt, dann folgen zwei weitere Strophen, die als Erläuterung der ersten aufzufassen sind, dann wird die zweite Strophe ganz wiederholt und ebenfalls durch zwei weitere erläutert und dann kommt als Abschluß des ganzen Gedichtes die dritte Strophe. Hier ist die Idee des Refrains völlig in die des musikalischen Aufbaus des Gedichts aufgegangen. Wir haben hier nicht mehr die eintönige Wiederholung immer derselben Verse wie im Volkslied, sondern verschiedene Strophen kehren in bedeutsamer Weise wieder und die folgenden Strophen knüpfen nicht, wie im Lied, an die vorhergehenden Textstrophen an, sondern eben an die Refrainstrophe. Da der Hörer beim Vortrag den etwas verwickelt aussehenden Mechanismus nicht überblickt, entsteht eine geheimnisvolle Ungewißheit und eine Spannung, die durch die immer wieder von neuem notwendige Erinnerung an die früheren Strophen bis zum Schluß wachgehalten wird.

Ein verwandtes Verfahren haben wir in *Le Monstre* aus den *Epaves* vor uns. Das Gedicht läuft auf fünfzeiligen Strophen, wobei das letzte Wort der ersten und der letzten Zeile stets gleich lauten, oft auch der ganze Vers gleich lautet, zum mindesten aber stets von verwandtem Bau ist. So ist der erste Vers:

Tu n'es certes pas, ma très chère,

Der letzte der ersten Strophe:

Tu n'es plus fraiche, ma très chère!

Der erste Vers der vierten Strophe:

Ta carcasse a des agréments

hingegen wird ganz wiederholt, in anderen Fällen ist die Veränderung nur gering:

Ta jambe musculeuse et sèche

und:

Ta jambe est musculeuse et sèche.

Wieder in anderen Fällen kehrt nur das letzte Wort wieder:

Nargue des amants ridicules
Du melon et du giraumont

und am Schluß:

Et je plains ces gens ridicules.

Dies nähert sich schon sehr der Art Poes, von außen gesehen ist es nur eine Weiterbildung der einfachen Wiederholung des Anfangsverses in der fünfzeiligen Strophe. Das schon zitierte Gedicht *L'Irréparable* stellt eine gemilderte Form dieses Verfahrens dar, indem dort die Wiederholung des ersten Verses eine genauere ist. Nur in vier von den zehn Strophen des Gedichtes ist der letzte Vers seinem Wortlaut nach variiert, wie etwa in der vierten, wo er am Anfang lautet:

A cet agonisant que le loup déja flaire

und am Ende:

Ce pauvre agonisant que déja le loup flaire.

Man sieht aber, wie hier der Wortlaut und der Bau der ersten Fassung präziser festgehalten wird, als in dem vorher erwähnten Beispiel.

Ich unterlasse es jene große Zahl von Wiederholungen anzuführen, die etwa nach diesem Vorbild gebaut sind:

Allume ta prunelle à la flamme des lustres
Allume le désir dans les regard des rustres (38)

und die natürlich nicht allzu selten sind, denn sie sind doch

allzu gewöhnlich und bei jedem Dichter zu häufig anzutreffen, als daß man hier Poe als besonderes Urbild bemühen möchte.

Dieser kurze Überblick zeigt, daß wir es hier mit einem Gegenstand von sehr zwiespältiger Bedeutung zu tun haben. Einerseits steht fest, daß Baudelaire unermüdlich auf der Suche nach Wirkungen dieser Art war und zwar auch schon bevor er Poe kennen lernte. Cassagne führt das Gedicht *Les Yeux de Berthe*, das nach dem Zeugnis Praronds vor 1843 entstanden ist — 1846 lernte er die ersten Schriften Poes kennen — und in dem das Wort *yeux* schon in einer etwas an Poe erinnernden Weise variierend wiederholt wird:

Vous pouvez mépriser les yeux les plus célèbres,
Beaux yeux de mon enfant, par où filtre et s'enfuit
Je ne sais quoi de bon, de doux comme la Nuit!
Beaux yeux, versez sur moi vos charmantes ténèbres!

Grands yeux de mon enfant, arcanes adorés, . . .

und dann noch einmal am Schlusse:

Mon enfant a des yeux obscurs, profonds et vastes,
Comme toi, Nuit immense, éclairés comme toi!

wobei auch die Wiederholung von *Comme toi* zu beachten wäre. Bei dieser Disposition kann man sich leicht denken, daß die Kenntnis Poes — und vor allem auch die theoretische Formulierung dieser Dinge bei ihm — einen starken Einfluß ausübte und Baudelaire veranlaßte immer bewußter nach musikalischen Effekten auf diesem Gebiete zu suchen. Er hat trotzdem — das sagten wir schon — die Meisterschaft Poes nicht erreicht. Und vergleicht man Gedichte der beiden miteinander, so scheinen sie trotz aller tiefen Verwandtschaft doch von einem sehr verschiedenen Geiste. Bei Poe hat man trotz

aller Raffiniertheit der Form, trotz der wirklichen Strenge, mit der jedes metrische, rhythmische und klangliche Gesetz beobachtet und durchgeführt ist, immer den Eindruck einer etwas unübersichtlichen Willkür; man kann zum Beispiel den *Raben* einem nicht allzu eingeweihten Hörer von Anfang bis zu Ende vorlesen, ohne daß er die Struktur der hier verwendeten Strophe auch nur einigermaßen durchschaute; und in einem Gedicht vollends wie *Ulalume* kann er die Strophenteilung überhaupt nicht mehr auffassen, sondern urteilt nur noch nach den Einschnitten des musikalischen Klanges, wie denn gerade dieses Gedicht ein Beispiel rein musikalischen Aufbaus ist, wie ihn Baudelaire niemals erreicht hat. Daneben halte man nun die Klarheit des Aufbaus bei Baudelaireschen Gedichten, wo stets ein einfaches, meist schon in der ersten Strophe leicht hörbares Reimschema gegeben ist, wo der rhythmische Körper des einzelnen Verses stets die unbedingte Grenze ist und alle Assonanz und Alliteration und Repetition sich ihm stets unterordnet. Poes Dichtung ist schon so vollendet, daß er des Anhalts der festen Formen fast nicht mehr bedarf und daß er, so meint man, schon überall wieder an das Formlose, das Chaos grenzt. Baudelaire hingegen, ein innerlich im Grunde formloser Mensch, muß in die festen Formen der Tradition flüchten und kann sie selbst bei seinen kühnsten Klangexperimenten nie entbehren, soll ihm nicht alles zerrinnen. So muß auch – nebenbei bemerkt – das Dandytum des jungen Baudelaire als eine Flucht aus der formlosen Existenz der Bohème, der er im tiefsten doch verwandt war, betrachtet werden. Es ist der Gegensatz zwischen dem Künstler, dem die Form das selbstverständliche Medium ist, in dem er sich bewegt und das er daher nie als Fessel empfindet, wie es bei Poe der Fall ist, und jenem, dem Form nur mit Mühe erringbar

und aufrecht zu erhalten ist, nicht das selbstverständliche Medium – man lese Baudelaires Briefe und man begreift, in welchem Medium er sich gewöhnlich und selbstverständlicherweise bewegte – sondern das letzte, schwerste Ziel ist, eine Aufgabe, deren Lösung immer schwieriger wird und immer seltener, dann freilich um so glanzvoller erreicht wird.

Die Gestalt Baudelaires zu begreifen, ist nichts so geeignet wie gerade die Betrachtung der Form, in die er seine Dichtung geprägt hat, und es sind gerade die allgemeinsten, am meisten gebrauchten Formen, die am lehrreichsten sind. Darum konnten wir uns im Abschnitt über den Refrain kürzer fassen, da hier in der Tat ein Bereich vorliegt, in dem sich Baudelaire nur versucht hat und in dem er nie zu einem charakteristischen Ausdruck seines Wesens gelangt ist. Deswegen auch wurde der zehnsilbige Vers ausführlich betrachtet und mit Bedacht wurde dasselbe Gedicht, das uns dort die meisten Aufschlüsse geben konnte, als Beispiel zur Erläuterung des Gebrauchs der Assonanzen und Alliterationen herangezogen um darzutun, wie viele und vielfältige Faktoren schon in dem Formkörper eines einzelnen Gedichtes zusammenwirken.

Das Problem, das Baudelaire in der Dichtung erblickte und mit dem er unaufhörlich rang, war schon genau dasselbe, das den Dichter unserer Zeit ganz allgemein angeht: Die Frage der reinen Form, das Bemühen die Form von allen Unreinheiten, die ihr aus den Gebieten des Nicht- und Außerkünstlerischen her noch anhaften, zu reinigen, die hohe, geläuterte, vollendete, nur noch künstlerische Form zu schaffen, den Stoff so zu beherrschen, daß kein Rest mehr bleibt, daß er nirgends mehr an das Unkünstlerische grenzt, daß er nirgends mehr in das Formlose, Uferlose, in das Chaos hinüberfließt. Dabei war Baudelaire weit davon entfernt der Form eine allzu selbständige Bedeutung zuzumessen, sie als Selbstzweck aufzufassen. Dies konnte hier, wo es sich nur um die Form handelte, nicht auseinandergesetzt werden; es wäre klar zu machen gewesen, daß es sich in Baudelaires Gedichten um eine reine Weltanschauungsdichtung handelt, im prägnantesten Sinne des Wortes, daß es ihm in der Kunst immer und überall nur

darauf ankommt seine Anschauung der Dinge zu gestalten und darzustellen; freilich in einer sehr gegenständlichen und bildhaften Weise, aber doch nie eigentlich erzählend, nie in objektiver Gestalt. Er hatte sein ganzes Leben in dieses schreckliche Buch gelegt, aber er war sich auch bewußt, daß er sehr wohl behaupten könne, es sei ein Werk reiner Kunst; das spiegelt am deutlichsten das Verhältnis wieder, in dem Form und Inhalt bei ihm stehen. Es muß durchaus bestritten werden, wenn Cassagne behauptet, die Tendenz des romantischen Verses sich durch die Geschmeidigkeit seines Rhythmus immer mehr der Prosa zu nähern, sei bei Baudelaire stärker als bei jedem anderen vorhanden. Wer den Ton Baudelairescher Verse wirklich im Gehör hat, wer wirklich in den Geist der Baudelaireschen Form eingedrungen ist, wird im Gegenteil sagen müssen, daß hier gerade der reine Vers, der absolute Gegensatz zur Prosa erreicht ist, daß in jeder Zeile Baudelaires ein Klang waltet, der ihm das unzerstörbare Merkmal des Poetischen im höchsten Sinne aufprägt. Die Gegner Viktor Hugos konnten ihn dadurch diskreditieren, daß sie seine Verse in ihren Anthologien wie Prosa druckten und es ist glaublich, daß kein Mensch sie erkannt hat. Bei dem Vers Baudelaires – man denke nur an seine klangvollsten Gedichte wie die *Hymne à la Beauté* oder *Le Léthé*! – ist es ganz unmöglich. Ja, man kann ruhig behaupten, die Bedeutung Baudelaires in der französischen Dichtung liege gerade darin, daß er berufen war den lyrischen Vers von allem Prosaischen zu reinigen – was mit dem Vorhandensein eines sogenannten prosaistischen Rhythmus, von dem wir früher sprachen, nicht in Widerspruch steht – und den hohen Stil der lyrischen Dichtung zu begründen, der Frankreich bisher so gut wie gänzlich gefehlt hatte. Darum – weil dies seine Sendung war, um dieses oft

mißbrauchte Wort einmal mit Bedacht auszusprechen – darum vielleicht fehlte ihm in so auffallendem Maße die Fähigkeit des prosaischen Ausdrucks, darum gelang ihm nach den beiden frühen Novellen, die achtenswerte, aber keineswegs hervorragende und eigenartige Werke sind, keine dichterische Arbeit in Prosa mehr, darum sind alle seine Dramen im Entwurf stecken geblieben und seine Essays, so bedeutend sie ganz ohne Zweifel sind, bleiben doch beträchtlich hinter dem zurück, was man von dem Dichter so unerhört glänzender und großartiger Verse erwarten zu können glaubte.

Baudelaire bezeichnet, mit einem Wort gesagt, wieder eine neue Epoche der französischen Dichtung und der Dichtung des Abendlandes überhaupt. Sein Einfluß auf die deutsche Dichtung der letzten Jahrzehnte wird sicher noch viel zu gering eingeschätzt, aber die Tatsache, daß ein so markanter Träger dieser Dichtung wie Stefan George seine Laufbahn mit einer Uebertragung der *Fleurs du Mal* begann, ist bezeichnend, und wir wissen, daß Rodin, dessen Lieblingsdichter – neben Dante – Baudelaire war und der unzählige Zeichnungen zu seinen Gedichten gemacht hat, seinen Freund, der kein geringerer war als Rainer Maria Rilke, auf ihn aufmerksam gemacht hat, und in den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* steht als das Gebet, das Brigge Abend für Abend gebetet hat, das er vor seinem Tische kniend aufschreibt, jenes Wort Baudelaires, das das wahrste und echteste ist, das er über seine Kunst gesprochen hat:

. . . et vous, Seigneur mon Dieu! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise.